

Univerzita Karlova v Praze

Husitská teologická fakulta

Diplomová práce

Romská hudba

Romové a hip-hopová kultura

Romani Music

Roma and the Hip-hop Culture

Katedra psychosociálních věd

Studijní obor: husitská teologie v kombinaci s psychosociálními studii

Forma studia: denní

Vedoucí:

JUDr. Jana Chalupová

Autor:

Tomáš Dočkal

Praha 2007

Za konzultace děkuji Dr. Zuzaně Jurkové a vedoucí práce JUDr. Janě Chalupové. Dále děkuji všem, kdo mi poskytli rozhovory či mi pomohli jiným způsobem.

Prohlašuji, že jsem tuto práci zpracoval samostatně a použil jsem pouze materiály uvedené v příloženém seznamu.

V Praze dne 25.7 2007

Tomáš Dočkal

Obsah

Poděkování.....	2
Čestné prohlášení.....	3
Obsah.....	4
Anotace, klíčová slova.....	5
1. Úvod.....	6
1.1 Východiska ke zkoumanému tématu.....	7
1.2 Postup práce.....	8
1.3 Členění práce.....	8
1.4 Prameny.....	9
2. Romská hudba.....	10
2.1 Historický vývoj romské hudby.....	10
2.2 Charakteristika romské hudby.....	14
2.3 Romský talent (?) a podmínky k jeho rozvíjení.....	16
2.4 Role hudby v romské společnosti.....	18
2.5 Změna situace v 2. polovině 20 st.....	19
2.6 Společenské změny a jejich vliv na romskou hudbu.....	20
2.7 Nové styly romské hudby (rompop).....	22
2.8 Romská hudba s otazníkem.....	24
3. Historie hip-hopu.....	26
3.1 Vznik stylu.....	26
3.2 Sociální souvislosti.....	26
3.3 Témata hip-hopových textů.....	28
3.4 Gangsteři.....	35
3.5 Spory mezi umělci.....	37
4. Hip-hop v Čechách.....	41
4.1 Historie a vývoj.....	41
4.2 Hip-hop mimo Prahu.....	47
4.3 Poslední vývoj české scény.....	49
4.4 Amatérská (či Ještě více amatérská) hip-hopová scéna.....	50
5. Romové a hip-hop.....	52
5.1 Kontrafakt.....	52
5.2 Chang.....	54
5.3 Gipsy.....	55
6. Hip-hopová kultura a romská mládež.....	75
6.1 Paralela s Afroameričany.....	76
6.2 Kultura ulice jako cesta ke sblížení.....	77
6.3 Přístup k jednotlivým prvkům hip-hopu.....	80
6.4 Sociální tematika.....	83
6.5 Hip-hop v sociální práci.....	83
7. Závěr.....	85
8. English summary.....	87
9. Přílohy.....	89
10. Seznam použité literatury.....	93

Anotace

Práce se zabývá romskou hudbou a jejím významem pro romskou kulturu. Zkoumá oblibu hip-hopu mezi mladou romskou generací a romskou hip-hopovou produkcí. Snaží se odpovědět na otázku, jaké místo má hip-hopová kultura v životě mladých Romů.

Annotation

This thesis is focused on Romani music and its importance for the Romani culture. It examines the popularity of hip-hop among the young Romani generation and Romani hip-hop production. It attempts to define the role of hip-hop culture in young Romanies' lives.

Klíčová slova

Romové, hudba, kultura, hip-hop, rap, texty, ulice, integrace

Keywords

Romanies, music, culture, hip-hop, rap, lyrics, streets, integration

1. Úvod

Hlavní téma práce zní „Romská hudba“. Mou snahou bylo vysvětlit tento obtížně uchopitelný fenomén a porozumět jeho charakteristikám, významu i dynamice jeho vývoje. Práce tedy sleduje vývoj romské hudby od prvních historických zmínek až do současnosti. Takto vymezené téma je však příliš široké a v mnoha ohledech již bylo mnohokrát zpracováno. Hlavní pozornost tedy zaměřuji na fenomén obliby hip-hopu mezi mladou romskou generací.

Pojem „romská hudba“ dnes může označovat velikou škálu různých hudebních stylů a pokus o její popsání či vystižení podstatných prvků je obtížný. Romští hudebníci se vždy přizpůsobovali okolním hudebním trendům a nejinak je to i v dnešní době. Po celém světě najdeme mnoho stylů „romské hudby“, které mají často více rozdílného než shodného. Navíc se vždy lišily hudba hraná pro vlastní potřebu uvnitř romských komunit a hudba hraná pro majoritu, provozovaná jako zdroj obživy. Krajním pokusem o její definici je označit tak „*jakýkoli hudební projev Romů, bez ohledu na jeho původ a text*“¹ Pro jiné vědce v oboru etnomuzikologie je však romská interpretace modernějších stylů považována za neautentickou.² Jednotný pohled na vymezení pojmu nemají ani samotní romští muzikanti.³ Společné prvky různých stylů však vytvářejí přibližnou společnou charakteristiku romské hudební interpretace, které se práce věnuje v první části.

Označení hip-hopu produkovaného Romy za romskou hudbu je tedy taktéž problematické. V minulém roce však vyšla v Čechách deska romského zpěváka Gipsyho, který snaží o spojení romské tradiční hudby s hip-hopem. Zda se jedná o pouhý pokus, či skutečně o začátek čehosi nového, ukáže čas. Tato hudební fúze má však s hudbou označovanou v naší zemi za romskou mnoho společného.

Ať už budeme romský hip-hop řadit kamkoliv, je jeho popularita mezi dnešní mladou generací Romů značná. Porozumět tomuto vývoji může být užitečné pro pochopení životního stylu a hodnot dnešních mladých Romů i dalšího vývoje romské kultury v Čechách. Podtitul práce tedy zní „Romové a hip-hopová kultura“. Jedná se o styl oblíbený romskými

¹ Svanibor Pettan: Roma muzikusok koszovóban: Köcsönhatás és kreativitás, 231, podle: Speranta Radulescu: What is gypsy music? (On belonging, identification, attribution, the assumption on attribution), in: Zuzana Jurková (ed.): *Romská hudba na přelomu tisíciletí*, Praha: Slovo 21 2003.

² Ursula Hemetek, „Applied etnomusicology in the process in the political recognition of a minority: a case study of the austrian Roma“, in: Don Niles (ed.), *Yearbook for traditional music* 38, Australia, Canberra: ICTM 2006, 35-57.

³ Speranta Radulescu: What is gypsy music? (On belonging, identification, attribution, the assumption on attribution), in: Zuzana Jurková (ed.): *Romská hudba na přelomu tisíciletí*, Praha: Slovo 21 2003.

posluchači, zároveň však také o styl jimi v určité míře interpretovaný a aktivně vytvářený. Hip-hop je označován za kulturu ulice, která je levná a může být provozována kýmkoliv. Aktivní podíl na této kultuře může mít různé formy, z nichž jsou Romy využívány jen některé. Práce se snaží získat tato fakta a porozumět jejich důvodům.

Hip-hop je častým nástrojem vyjadřování minorit. Zda jsou příčinou popularity hip-hopu mezi Romy také politické důvody není na první pohled jasné; snažil jsem se zjišťovat i tyto aspekty.

Jak v části zabývající se historií, tak při popisu současného vývoje jsem se soustředil převážně na oblast nám kulturně nejbližší a nejvíce známou. Jelikož většina Romů žijících dnes v Čechách přišla ze Slovenska, vycházel jsem v první části práce z literatury vážící se k Horním Uhrám a později k Československu. V části o hip-hopové kultuře jsem se omezil na scénu českou. Hudební i kulturní vývoj má v různých částech světa mnoho společného i rozdílného a snažil jsem se proto tyto paralely i specifika vyzdvihnout.

1.1 Východiska ke zkoumanému tématu

Téma romské hudby jsem si vybral díky mému dlouhotrvajícímu zájmu o romskou kulturu. Teprve během prvních měsíců výzkumu a studia materiálů jsem si uvědomil, že toto téma bylo již mnohokrát zpracováno na takové úrovni, které bych během původně plánovaného roku práce ztěžil dosáhl. Současně se přede mnou začalo objevovat téma neprobádané a vysoce aktuální, tedy romský hip-hop.

Můj vztah ke zpracovávanému tématu byl zpočátku zatížen mnoha předsudky. Obliba mladých Romů i neromů oblékat se podle hip-hopové módy a stylizovat se do gangsterských rolí mi nebyla sympatická a viděl jsem v ní téměř úpadek dřívější kultury. Podobný vztah jsem měl i k rovněž zkoumanému hip-hopu americkému, který jsem odsuzoval jako projev násilí a neuznával jej ani hudebně. Názor jsem změnil až po mnoha posleších, dlouhém studiu textů a hlavně po osobních zkušenostech s interprety. Začal jsem více a více připouštět, že i v České republice může být tvořen autentický hip-hop. Stejně tak jsem na americký hip-hop začal nahlížet z různých úhlů pohledu a můj přístup k němu se měnil, a mění doteď, směrem k většímu pochopení a oceňování. Práci jsem proto průběžně přepracovával a nebyť již nutné uzávěrky přepracovával bych ji nadále.

Původně malou, ale stále se zvětšující českou hip-hopovou je obtížné zachytit. Sem se o toto téma předtím nezabýval. Tak jsem se několik dní před původním termínem odevzdání práce dozvěděl natolik nová fakta, že jsem byl nucen dokončení odložit. Po dalším půlroce

výzkumu se má práce, jak doufám, blíží o něco více skutečnosti. Netroufám si nicméně tvrdit, že je něčím jiným, než pouhým nastíněním situace a některých s ní spojených otázek.

1.2 Postup práce

Přístup, užívaný v práci, by se dal označit za etnomuzikologický. Předmětem zájmu je hudba určitého etnika a vše, co je s ní spojené. Etnomuzikologický koncept hudby obvykle zahrnuje tři hlediska⁴: hudbu jako znějící fenomén, hudební chování v kultuře (způsob získávání hudebních znalostí a pod.) a hudební koncepty, tedy představy spojené s hudbou i význam hudby v této kultuře. Všechna tři hlediska jsou v práci v různé míře implicitně zahrnuta, i když práce toto členění primárně nesleduje. Práce se zabývá významem jak tradiční, tak moderní hudby pro romskou kulturu. V hlavní části práce jsem se zabýval především rozbořem textů české (a romské) hip-hopové scény a terénním výzkumem. Při rozboru textů jsem se věnoval nejvíce umělci jménem Gipsy, který je, především mezi Romy, velice populární a mnoho jeho textů je zaměřeno na romskou problematiku. Jiných romských hip-hopových (respektive rapujících) interpretů, kteří zpívají a mají vlastní texty, je velice málo a přes mou velkou snahu jsem se setkal jen s několika. V terénním výzkumu jsem pak sice často narážel na nedostatek informací sdělených ve vedených rozhovorech, shromáždil jsem však mnoho jiných vypovídajících o zkoumaném vztahu Romů k hip-hopové kultuře.

1.3 Členění práce

První část práce je věnována tradiční romské hudbě a jejímu vývoji do dnešních dnů. Hudební stránce tradiční hudby jsem se věnoval v části 2.2., způsobu přenosu hudebních znalostí se dotýkám v části 2.3, o významu této hudby pro romskou kulturu pojednává část 2.4. Závěr druhé kapitoly pojednává o změnách společnosti a změnách hudebních stylů ve dvacátém století.

V případě romského hip-hopu se jedná o spojení velmi vzdálených stylů a kulturních jevů. Práce se proto ve své střední části věnuje hip-hopu v prostředí jeho vzniku, prvotního vývoje a prostředí, které je dodnes pro hip-hop nejdůležitější – amerických velkoměst. Je popsána historie vzniku a vývoje hip-hopové kultury od komunitní záležitosti směrem

⁴ Zuzana Jurková, „Co víme o hudbě „našich“ Romů?“, Romano Džaniben, Jaro 2003, 96-111.

k dnešní masové módě. Pozornost je zaměřena především na vývoj textů. Tato část je nezbytná k pochopení vývoje hip-hopu na evropské i jiné půdě. Většina neamerických umělců se totiž v určité míře inspiroje americkým stylem, nebo se do něj stylizuje. Popisovat tedy takové jevy bez znalosti předlohy by nebylo možné.

Kapitola 4 se věnuje hip-hopu na domácí půdě. Práce je zaměřena na romský hip-hop, ale opět i zde, kvůli velké provázanosti hip-hopové scény, je nutné seznámení s vývojem hip-hopu v Čechách.

V kapitole 5 je pak nejvíce místa věnováno umělci jménem Gipsy, který je nejvýznamnějším představitelem romského hip-hopu. Jeho popularita mezi romskou mládeží je tak velká, že je pro téma práce jedním z klíčových předmětů zájmu.

Poslední část se věnuje vztahu romské mládeže k hip-hopové kultuře tak, jak jsem ho během uplynulého roku měl možnost pozorovat v terénu.

1.4 Prameny

V první části jsem vycházel především z literatury a několika rozhovorů, které jsem natočil během roku 2006 s romskými hudebníky v Čechách a na Slovensku v osadě Bystrany. Ve druhé části jsem vycházel z několika vědeckých článků afroamerických profesorů věnujících se hip-hopu a rozboru textů písní. Pro část o českém a romském hip-hopu jsem se zatím s žádnou vědeckou literaturou nesetkal a vycházel jsem tedy opět především z rozboru textů, rozhovorů v časopisech, vlastních rozhovorů a pozorování a článků z tištěných i internetových časopisů a internetových diskusí. Poslední kapitola je pak již zcela založena na terénním výzkumu, který jsem prováděl mezi mladými Romy z Kladna, Prahy-Žižkova, Ústí nad Labem a Karviné při mém dobrovolnickém působení a terénním výzkumu. V rozhovorech vedených s pamětníky jsem se zaměřoval na zmapování minulého vývoje romské hudby a české hip-hopové scény a postavení romských interpretů na této scéně, v rozhovorech se současnými interprety jsem se snažil zjistit příčiny popularity hip-hopu a jeho významu pro romskou společnost.

2. Romská hudba

Po celém světě bývají Romové uznáváni jako velice dobří muzikanti. Při hodnocení romské kultury bývá právě romská hudba často vyzdvihována jako to nejlepší, co z ní pochází. Že jsou Romové muzikálně nadprůměrně nadaní a umí vše jaksi od přírody, je obecně přijímaným stereotypem. Podobně samozřejmě se také hovoří o romské hudbě, jako o jasně daném termínu. Podíváme-li se však na tyto stereotypy a na fenomén romské hudby více zblízka, zjistíme, že definovat, co pojem „romská hudba“ znamená, vůbec není jednoduché. Romové jsou roztroušeni od středního východu, přes severní Afriku, po celé Evropě i na Americkém kontinentě a leckde se úspěšně věnují hudbě. „Romská hudba“ pak může znamenat množinu velice rozdílných stylů. Abychom se mohli v této situaci lépe orientovat a abychom porozuměli způsobu a důvodům přejímání hudebních vlivů, neobejdeme se bez krátkého připomenutí romské historie, se zřetelem k vývoji romské hudby a hudebního řemesla.

2.1 Historický vývoj romské hudby

Dohledat první zmínky o Romech je obtížné. Bývají za ně považovány záznamy z perských kronik vážící se až k pátému století našeho letopočtu. Hovoří se v nich o hudebnících z Indie, kteří byli přinuceni kočovat⁵. První z těchto indicií se tedy od počátku váže k hudbě, avšak pozdější zmínky o kočujících Romech hudbu vůbec nezmiňují. Hledat proto jejich stopy v historii na základě dnešních výše uvedených stereotypů tak může být zavádějící⁶.

Pozdější zmínky o Romech již z evropského kontinentu hovoří o kočovných skupinách, které se živily především kovářstvím a jinými řemesly, ženy pak prodejem výrobků a také věštěním apod. Pokud se během prvních století romské přítomnosti v Evropě dočítáme o hudebnících, jedná se o hudebníky hrající na dvorech knížat či v armádě, oddělené od původní skupiny. První zmínka o výplatě romským muzikantům na území Uherska sice pochází již z konce 15. st., další zmínky jsou však řídké a lakonické, často spojené s negativním hodnocením jejich výkonu. Srovnáme-li život „tlup“, ve kterých Romové kočovali Evropou, s námi známými a u nás ještě v minulém století kočujícími Olachy, můžeme si částečně udělat obrázek o jejich přístupu k hudbě. Podmínky kočování nedávaly

⁵ Angus Frazer, *Cikáni*, Praha: LN 1998.

⁶ Označení *Luri*, *bebo Zotti*, jak byli v těchto pramenech nazýváni, se sice v této oblasti dnes používají pro Romy, ale výrazy pocházejí patrně od starších skupin žijících podobným způsobem života.

dostatek prostoru k vlastnictví a transportu hudebních nástrojů a hudební styl těchto Romů byl do značné míry odlišný od Romů usazených, kteří měli daleko větší prostor ke kulturnímu a tedy i hudebnímu sblížení s majoritou⁷. Olaští Romové hudební nástroje nepoužívali, hudba je u nich však přesto dodnes ve veliké oblibě a stojí vysoko v žebříčku hodnot. Můžeme se tedy domnívat, že původní kočovní Romové provozovali hudbu pouze pro sebe a teprve později se začali hudbou i živit. Zároveň však měli vždy blízko k vydělávání si provozováním různé zábavy (předvádění zvířat, ale i zmíněným věštěním apod.), a proto pozdější přechod k hudebnictví nepřekvapuje.

Jednalo se o postupný, povolný proces; v každém prostředí si Romové osvojovali hudební styl majority a nástroje užívané v daném místě. Svojí interpretací vnášeli do této hudby původní folklór a naopak - tento folklór, tedy hudba, kterou provozovali pro svou potřebu, se měnil podle stylu majoritního. Někde tato „hudební asimilace“ došla tak daleko, že se oba styly téměř sloučily do jednoho, jinde jsou si podobné a liší se především užíváním romského jazyka v romském folklóru, či emotivnějším přednesem v poslechovéch písních. Vždy se však lišilo postavení hudby v žebříčku hodnot těchto dvou či více kultur. Pátráme-li po nejpůvodnějším romském stylu, musíme hledat opět u Olachů, kteří ze zásady nikdy hudbu pro majoritu neprovozovali a ani jinak nebyli majoritou tolik ovlivněni. I tak je však míra původnosti omezená. Podle Sárosiho je například ve folklóru maďarských Olachů zřetelně patrný folklór maďarský.⁸ A tak i když nalézáme podobnost ve struktuře písní Olachů a folklóru Servike Roma⁹, pramení tyto společné prvky spíše z folklóru majority, vedle níž obě skupiny žijí, a ne tedy z původního romského dědictví.

Velký vliv na rozvoj provozování muziky pro majoritu měla osvícenecká politika 18. století, kdy habsburští panovníci v Rakousku i ve Španělsku prosazovali různé reformy na jejichž základě se, kromě jiného, snažili Romy sedentarizovat (usadit) a asimilovat. Z této doby existuje již mnohem více záznamů, a tak je možné na základě sčítání lidu doložit, jaký měla sedentarizace dopad na jejich hudební činnost. Ze soupisu z r.1782 se dovídáme, že z téměř 45 000 Romů v Uhrách bylo hudebníků prozatím jen 1 500, zatímco kovářů bylo více než 6 tisíc¹⁰. Zhruba o sto let později, v roce 1893 žilo v Horních Uhrách okolo třiceti tisíc celoročně usedlých Romů, a z toho už bylo přes čtyři tisíce hudebníků, tedy hned po kovářích druhé nejčastější zaměstnání.¹¹ Řádově tedy přibýlo hudebníků za sto let o desítky procent.

⁷ Martin Hrbek, Lída Misauerová, Petra Hlávková, „Romové v Maďarsku a na Slovensku“, in: Zuzana Jurková (ed.), *Cesty romské hudby*, Praha: Slovo 21 2004, 25-38.

⁸ Bálint Sárosi, *Gypsy music*, Budapest: Corvina Press 1978, 33.

⁹ Endoetnonymum slovenských Romů.

¹⁰ Bálint Sárosi: *Gypsy music*, Budapest: Corvina press 1978, 19.

¹¹ Davidová, E.: *Cesty Romů*, Olomouc, 1995, 48.

Od původního příležitostného hraní, kde Romové působili často spíše jako exotické zpestření zábavy, než jako interpreti posluchači oblíbeného stylu, se postupně stávali více integrovanými a vyhledávanými. Rekonstruovat tento proces lze však těžko, neboť není příliš dokumentován. Romové stáli dlouho na okraji zájmu a se zmínkami o nich se setkáváme jen tehdy, pokud se nezávisle na jejich hraní událo něco neobvyklého.¹² V důsledku toho existuje v 17. století z uherských zemí méně záznamů než ze století předcházejícího, i když počet hudebníků v té době pravděpodobně výrazně narostl. Jakmile se totiž romští muzikanti stali něčím více obvyklým, odpadl patrně důvod zaznamenávat jejich národnost. Koncem 17. století se však již začíná hovořit o romském talentu a o módě aristokratů vydržovat si na panství romské hudebníky, kteří na své pány také vydělávali hraním po vesnických zábavách a jako řemeslníci (kováři). Podle Sárosiho Romům v jejich cestě k ovládnutí hudby v Uhersku pomohla reformace, za níž byla hra pro zábavu, a hra na housle obzvlášť, považována za hřích a hrozila za ní až exkomunikace. Romům, kteří permanentně na okraji společnosti byli, tudíž již takové nebezpečí nehrozilo a postupně se stávali nepostradatelnými.¹³

Od osmnáctého století dále již existují monografie zabývající se přímo Romy. Dočítáme se, že hráli často sedlákům, a to ve stylu, jaký oni vyžadovali. Hráli povětšinou na staré a rozbité nástroje, a chybělo jim hudební vzdělání. Jejich hudba byla až na výjimky vnímána jako druhořadá. „*Na mnohých miestach hrajú Cigáni iba sedliakom a ľudom nízkeho stavu. Vznešení, ktorí sú zvyknutí na inakšiu hudbu, považujú za neprimerané nechať sa pri svojich radovánkach potešiť týmto ľudom. Pri hre sa Cigáni riadia zvykmi a vkusom tých, ktorým poskytujú svoje služby. To znamená, že sedlákom na striedačku vyhrávajú staré melódie a to na lacných poškodených nástrojoch.*“¹⁴ Mezi Romy samotnými se pak hudba stává nejváženějším zaměstnáním, oproti dříve nejvíce prestižnímu kovářství. Souvisí to také s tím, že muzikanti začali hrát nejvýznamnější roli při styku romské minority s vesnickou majoritou. Navíc byli muzikanti často jako jediní placeni penězi, což mělo v romské komunitě rovněž velký význam.

Vedle těchto vesnických hudebníků se však již v 18. a ještě více v 19. st. proslavili někteří Romové svou virtuozitou natolik, že je do svých služeb brala i šlechta. Prvním skutečně slavným muzikantem se stal Mihály Barna, přezdívaný Maďarský Orfeus. Ve své kapele byl ještě jako Rom jediný. Další slavní primáši Panna Czinka a János Bihári již měli

¹² Dochovaly se například zmínky z cestopisů o šarvátkách, či policejní záznamy o zadržení hudebníků.

¹³ Bálint Sárosi, *Gypsy music*, Budapest: Corvina press 1978, 59.

¹⁴ Augustini ab Hortis, Samuel: *Cigáni v Uhorsku 1775*. Bratislava, štúdio –dd-, 1995, 43.

ve svých kapelách plně romské sestavení. Postupně se z romských muzikantů stávají v Uhrách téměř výhradní interpreti tzv. novouherské hudby.

Podobně jako v Uhersku, tak i v jiných oblastech Evropy získávají Romové dříve či později téměř monopol na provozování hudby. Cesta k tomu ovšem nebyla jednoduchá. Trvalo dlouho, než si osvojili majoritní hudební styl a repertoár a než byla situace natolik příznivá, že se vyplatilo pořizovat si drahé nástroje. Postupně hudba natolik vrostla do romské kultury jako významný zdroj obživy, až nakonec vznikly celé rody živící se hudbou, v nichž se hudební řemeslo předávalo z otce na syna. Nakonec se vypracovali natolik, že v devatenáctém století již bylo těžké rozlišit, co je hudba maďarská, popř. španělská či ruská, a co hudba romská. V Uhrách to v polovině 19. st. vedlo dokonce k bouřlivým vlasteneckým diskusím s takovými argumenty, jako že se Maďaři dobrovolně vzdávají vlastního hudebního dědictví a připisují ho romským hudebníkům¹⁵.

Na základě rostoucí obliby a poptávky tak vznikala třída hudebníků, kteří se stěhovali do měst, kde vytvořili od ostatních Romů oddělenou skupinu stojící na společenském žebříčku nesrovnatelně výše. Jedná se vlastně o novodobé pokračování rozdělení mezi vesnickými hudebníky a hudebníky hrajícími ve službách panstva. K životu města patřili tak neoddelitelně, že bez nich byla jakákoliv kulturní událost nepředstavitelná, a úcty se jim dostávalo i ze strany majority. Stejně tak, jako bylo již dříve myslitelné, aby si věhlasný hudebník vzal dokonce šlechtici¹⁶, byly nyní sňatky s měšťany prestižní záležitostí. Začátkem dvacátého století zažívají rozmach kavárenské romské muziky a vznikají dokonce agentury specializované na romskou hudbu. Rodiny těchto městských hudebníků se snažili co nejvíce začlenit do městské společnosti, s Romy v nižším postavení se pokud možno nestýkali a mezi sebou hovořili výhradně maďarsky či jiným majoritním jazykem. Jejich repertoár byl různý, neboť se snažil vyjít maximálně vstříc požadavkům hostů. Základem repertoáru byla novomaďarská hudba, tedy verbuňk, čardáše a hallgáta, vedle toho se však hrály kousky známých oper a operet, pochody a populární valčíky. Primášové předváděli svou virtuozitu na technicky náročných skladbách např. od Paganiniho.¹⁷

Podobně jako v Uhersku se Romové stávali hudebníky v různých krajinách světa, kde přejímali hudební styly majoritního obyvatelstva. Pražský festival romské hudby z celého světa – Khamoro - je příkladnou přehlídkou mnoha stylů, které mají často více rozdílného než shodného. V Maďarsku a na Slovensku se dodnes hraje verbuňk a z něj vzniklé čardáše

¹⁵ Bálint Sárosi, *Gipsy music*, Budapest: Corvina press 1978.

¹⁶ Angus Frazer, *Cikáni*, Praha: NLN 1998, 169.

¹⁷ Mann Arne B., „Rómski mestski hudobníci“, in: Salner Peter a Beňušková Zuzana, *Diferenciácia mestského spoločenstva v každodennom živote*, Bratislava: Ústav etnológie SAV 1999, 154-171, 156.

a hallgáta, v Rusku zpívají Romové sborové zpěvy, ve Španělsku hrají flamenco, na Balkáně pak i dechovou hudbu. Mnohde jsou tyto styly považovány za typicky romské, i když vznikly z jiných než romských vlivů: flamenco vzešlo převážně z andaluských zpěvů, novomaďarská hudba pramení z maďarského a srbského folklóru, a orientálně znějící balkánský folklór či moderní čalga mají svůj původ v Turecku.

2.2 Charakteristika romské hudby

Rozmanitost stylů se samozřejmě promítá i do snah definovat „romskou hudbu“ a její charakteristické prvky. V Uhrách byla například za typicky romskou považována tzv. maďarská či také cikánská mollová stupnice se dvěma zvětšenými sekundami¹⁸. U Romů z jiných krajín ji však nenajdeme. Vedle romského jazyka se však přece může zdát, že zde existuje jakýsi romský duch, který z hudby zaznívá, a mnoho lidí je přesvědčeno, že romskou hudbu poznají na první poslech.

Existuje tedy v hudbě skutečně nějaká romská charakteristika? Studenti etnomuzikologického semináře na FHS UK v roce 2004 provedli analýzu hudebního projevu různých souborů účinkujících ten rok na festivalu Khamoro¹⁹. Kromě rozborů jednotlivých stylů, ve snaze najít společné jmenovatele, je v úvodu věnováno několik stránek charakteristice romské hudby jako takové. Za hlavní dvě, velmi široce pojaté charakteristiky, jsou označeny podíl jednotlivce na výsledné podobě hudby a nakládání s hudebním časem. Další dvě charakteristiky jsou otevřenost repertoáru a emocionalita.

Podíl jednotlivce je určován způsobem předávání hudebních znalostí a způsobu uchopení interpretované hudby. Žák se v romské kultuře učí napodobováním učitele, nikoliv podle pevně daného notového zápisu. S tím souvisí volnost interpretace, a romská hudba proto dává tradičně velký prostor k vyjádření osobnosti jednotlivce. Podle Sárosiho²⁰ i podle Hübschmannové²¹ může být tento prvek improvizace ještě původním indickým dědictvím, ovšem s vědomím, že se tato hypotéza již dnes nedá seriózně obhájit. I na dvorech králů se muzikanti učili hrát většinou z paměti, pokud jim pak jejich patron zajistil hudební vzdělání a oni uměli noty, používali je často pouze k naučení se nové skladbě nazpaměť. Vyšší společnost pak udivovali koncertní hrou západního stylu bez not. Ke schopnostem romského hudebníka tedy musela vedle jiných dovedností patřit i velice dobrá paměť.

¹⁸Bálint Sárosi, *Gipsy music*, Budapest: Corvina press 1978, 27.

¹⁹Zuzana Jurková (ed.), *Cesty romské hudby*, Praha: Slovo 21 2004.

²⁰Bálint Sárosi, *Gipsy music*, Budapest: Corvina press 1978, 32.

²¹Hübschmannová Milena, „Čtyři písně o žalu, (k textům písní paní Iriny Kudračové)“, *Romano Džaniben* 1-2, 1998, 6-18.

Při hodnocení romských muzikantů se často setkáváme i s úžasem nad další schopností související se schopností improvizace: s pohotovostí přebírat a interpretovat cizí hudbu. Již o Jánoši Bihárim Ferenz Liszt²² napsal, že: „*Bihári má v obrovské míře onu vlastnost, s níž se cikáni rodí, udělat zcela cizí a nesourodé prvky velice rychle vlastními a přetvořit je...Kdyby hrál nějaký orchestr francouzskou nebo německou hudbu střídavě s jeho kapelou na nějakém bále*²³, *zatímco on by zůstával tiše, okamžitě by to pak převzal s novou silou!*“²⁴ Hraní podle paměti je také přirozeně spojeno s různou mírou nepřesnosti interpretace, což však nebylo nikdy u romských virtuózů vnímáno jako něco nepatřičného. S o nic menším úžasem se setkáváme později, už ve dvacátém století, například nad improvizacním uměním jazzového kytaristy Django Reinhardta. Traduje se například příhoda, kdy jiný věhlasný kytarista po koncertě údajně požádal Reinhardta o noty jeho skladeb a dostalo se mu odpovědi, že vše složil přímo na pódiu, a že tudíž žádné noty zapsané nejsou.²⁵

Druhou charakteristikou romské hudby ve výčtu publikace FHS UK je, jak již výše uvedeno, zvláštní nakládání s hudebním časem. Novouherskou hudbu například charakterizuje pamětník v rozhovoru pro A. Manna v první řadě líbivostí (*Schmusmusik*), hrou v uvolněném rytmu (větší ritardanda, zpomalování), dále nepokojný, měnící se rytmus (rubato-volně se měnící tempo pro expresivní účely), a celkově expresivní přednes.²⁶ Rytmická charakteristika tedy převažuje. Když uvažuje o původně romských prvcích Sárosi píše: „*Jsou jisté rysy přednesového stylu, které mohou být považovány za původní cikánské (i když v žádném případě nemohou být považovány za původem zřetelně indické). Zahrnují charakteristický volně-rytmický styl přednesu pomalých skladeb a valení (rolling)*²⁷ *v tanečních písních.*“²⁸ Zuzana Jurková, etnomuzikoložka věnující se romské hudbě, tuto charakteristiku rytmiky při tanečních písních popisuje výstižně jako „zatahování“, kdy hráč či zpěvák nepatrně zpomaluje, čímž se rozcházejí přízvuky melodické a nemelodické. „*Tím vzniká ono osobité napětí, neopakovatelná interpretace každého hudebníka.*“²⁹ Pomalé písně

²² Ference Liszt, světově známý maďarský skladatel 19.st byl velkým obdivovatelem romské hudby a napsal na toto téma monografii, která však byla kritizována pro nepodloženost a přílišný romantismus.

²³ Na aristokratických bálech v Uhersku v 18. a 19. st. bylo běžné mít dvě kapely střídající se v hraní, z nichž jedna bývala západního stylu, druhá romská.

²⁴ Liszt, 1861, 279, podle Sárosi 78.

²⁵ Pavel Klusák, „Kytara Django Reinhardta: různé hlasy“, in: Zuzana Jurková (ed.), *Romská hudba*, Praha: Slovo 21 2003, 51-52.

²⁶ Mann Arne B., „Rómski mestskí hudobníci“, in: Salner Peter a Beňušková Zuzana, *Diferenciácia mestského spoločenstva v každodennom živote*, Bratislava: Ústav etnológie SAV 1999, 154-171, 161.

²⁷ Tímto termínem Sárosi míní zpěvákovo vyzpívávání rytmu nesmyslnými slabikami do podoby synkop. Týká se folklóru Olašských Romů.

²⁸ Bálint Sárosi, *Gipsy music*, Budapest: Corvina press 1978, 32.

²⁹ Jurková Zuzana, „Cesty romské hudby“, in: Jurková (ed.), *Cesty romské hudby*, Praha: Slovo 21 2004, 6-12, 10.

pak dávají individuálnímu přednesu hudebníka ještě více prostoru a on je může rytmicky zcela přizpůsobit svým potřebám. To souvisí také s významem a místem pomalých písní v romské kultuře, kde mohou plnit funkci emocionálního ventilu nebo i sociálního korektoru.

Za další charakteristiku bychom mohli označit otevřenost repertoáru pro nové hudební vlivy a nové písně. Jak textově, tak hudebně není pro romského muzikanta nic neobvyklého použít známou píseň a částečně ji zakomponovat do písně nové. Toto obzvláště platí o romském folklóru, kde se oblíbené verše i celé sloky objevují v mnoha různých písních. Například píseň Čhajori romaňi má mnoho textových verzí hovořících o různých prostředích a okolnostech a stejně tak několik verzí melodie. Hudebně se pak jedná o přejímání nových rytmů a melodií. U některých Romů je například dnes považováno tango ne-li za původně romské, tak za velmi starý romský rytmus.

O výše uvedených charakteristikách by se tedy dalo říci, že definují romskou hudbu. Většina lidí však při prvním poslechu označuje hudbu za romskou na základě jejího emocionálního náboje. Romská kultura si velice zakládá na citech a právě hudba bývá nejsilnější cestou k jejich projevení. Intenzita romskými zpěváky projevené emotionality, kteří ze sebe někdy coby doslova „ždímají“, oslovuje široké, ne pouze romské publikum. Zde došlo k posunu od dřívějšího hraní majoritě „pro zábavu“ na svatbách či křtinách, dle zvyků této majority, k dnešnímu zájmu o etnickou hudbu, kdy široké majoritní publikum s nadšením poslouchá i srdceryvný pláč Esmy Redžepové³⁰, který by dříve zůstal ukrytý kdesi uvnitř romské osady.

2.3 Romský talent (?) a podmínky k jeho rozvíjení

Na začátku jsme se zmínili o názorovém stereotypu, že každý Rom je od přírody geniálně nadaný muzikant. Diskuse o tom, zda takový obecně sdílený názor má nějaký racionální podklad, by příslušela do oboru psychologie hudby a antropologie a patrně toto téma nebylo zatím celistvě zpracováno. Tématu se dotýká Sárosi, který se k němu staví spíše skepticky. Uvádí příklad jednoho romského aranžéra, který ze dvou set romských dětí nedokázal pro orchestr, který vedl, vybrat více jak dvanáct, neboť ostatní neměly nadání žádné. Podle Sárosiho nemají Romové více talentu než ostatní národy. Jejich úspěch vidí v oblibě muziky mezi nimi a svěžím přístupem k interpretaci hudby. Narodit se do romské hudební rodiny srovnává s výchovou ve farmářské rodině, kdy ještě malé dítě už ví

³⁰ Romská makedonská zpěvačka proslulá silně emotivním přednesem.

o zemědělství často více, než v oboru vystudovaný člověk z města.³¹ Rozdělit však, co je zapříčiněno talentem a co výchovou a prostředím, by bylo velmi obtížné³².

Mezi Romy je tento stereotyp vžit také velice silně a dá se říci, že tvoří jeden ze základních prvků romské identity: **J. Fečo**³³: *Tak to Bóh dal, a je to tak: když talentovanej Rom a talentovanej gádžo začnou stejný den študovat a jeden má talent, druhý má talent, jeden má chuť a dře a druhý taky, vždycky, za určitou dobu Cigán je lepší než gádžo. To je dané! Chápete. To je dané od Boha. To, co my nemáme inde, tak nám dává v tom...*“ Avšak ačkoliv nejsou k dispozici bližší údaje, zdá se, že hudebníků v poslední době ubývá. Co zůstává, je ona velká obliba hudby, cit pro ní a snad i nadprůměrná talentovanost. Vytrácí se ale možná ono „podhoubí“, které začínajícího muzikanta může formovat a během každodenních situací, kdy je hudba stále nablízku, mu poskytnout nespočet možností jak se jí učit. Tento stále výraznější fakt je však samotnými Romy podceňován, jakoby se stále spoléhali na to, že hudba k nim prostě patří a vždy patřit bude.

Když jsem se ptal romského basisty ze slavné muzikantské rodiny Josefa Feča³⁴ na jeho hudebnické začátky, řekl, že hudba byla od malička kolem něj a že již od čtyř let s sebou tahal jakási dřívka a předstíral, že hraje na housle. Přejít od pouhé dětské hry k učení se na nástroj byl pak zcela plynulý. Podobně tak dnes i mnohem starší romské děti rády tancují s kytarou a předstírají, že na ni hrají. Je na nich vidět velké sepětí s muzikou a touha hrát, ale příležitostí k tomu, aby se skutečně naučili hrát, již tolik nemají. Potřeba „dělat hudbu“ se dnes u mladé generace proměňuje s příchodem hip-hopové módy, kdy velice mnoho mladých Romů místo zpěvu nebo hry na nějaký nástroj cvičí beatbox³⁵. Vztahu romské a hip-hopové kultury se věnuji více v dalších kapitolách.

Vždy hodně záleží na tom, v jakém prostředí jsou takové informace získávány. Když jsem se jednou, zaskočen virtuozitou mladých Romů v klubu R-mosty, ptal romských pracovníků klubu, zda si myslí, že hudby mezi Romy ubývá či nikoliv, dostalo se mi odpovědi, že se hraje teď ještě více než v minulosti nebo je o hraní romské hudby minimálně více slyšet.

Činit tedy závěry o úpadku romského hudebnictví je patrně unáhlené. Sami Romové se popsanou situací snaží změnit a v Čechách i na Slovensku vzniká řada folklórních souborů,

³¹ Bálint Sárosi, *Gipsy music*, Budapest: Corvina press 1978, 60.

³² Zajímavý by mohl být rozsáhlejší výzkum v dětských domovech. Zde však narážíme na úskalí definování romské národnosti, které se věnuje např. M. Jakoubek (viz níže).

³³ Viz příloha č. 1 – medailónek Jožky Feča.

³⁴ Viz příloha č. 1.

³⁵ Beatbox je napodobování elektronických rytmů ústy. Označováno za pátý element hip-hopu (vedle rapu, graffity, tance a gramofonů).

ve kterých se mladá generace učí od starších zpívat staré písně a tancovat³⁶. Jeden z takových souborů, kde se dokonce setkávají romské a neromské děti³⁷, vede např. Olga Fečová³⁸ v Neratovicích.

2.4 Role hudby v romské společnosti

Právě poslední z uvedených charakteristik romské hudby, tedy emocionalita, souvisí nejméně s postavení hudby v romské kultuře. Jak bylo řečeno v úvodu práce, etnomuzikologie studuje hudbu ze tří hledisek. První je hudební stránka (hudba jako znějící fenomén), která byla již krátce probrána, druhé je hudební chování v kultuře a třetí, které nás nyní zajímá nejvíce, je hudba jako výsledek kulturních náhledů a představ.³⁹

Hudbu slovenských Romů lze rozdělit na rychlé čardáše a pomalé halgáto⁴⁰. Podle tematiky textů se pomalé písně dále dělí na *čorikane gil'a*, jež pojednávají o sirobě a chudobě, *hareštantska gil'a*, což jsou písně z vězení, *mulatošna gil'a*, pijácké, či *gil'a pal e daj*, písně o matce⁴¹.

Z tohoto rozdělení zřetelně vyplývá, že tematika bývá převážně vážná a smutná, což je důležité pro porozumění třetímu uvedenému antropologickému hledisku, kdy k romské hudbě přistupujeme jako ke kulturním konceptu.

Hudba je v romské kultuře vnímána jako projev citů jak v interpretační, tak v posluchačské dimenzi. Emocionální náboj písně probouzí v posluchačích pocity lidství a sounáležitosti. Uvědomují si, že všichni lidé mají podobné problémy a že oni nejsou se svým trápením sami. Tento moment krásně ilustruje následující vyprávění: „*Kdybych nezpíval, nevím, jak bych tuhle bídu vydržel. Když zpívám, tak sice při tom pláču ještě víc – ale jak se říká: Dobrá písnička je ta, při které si člověk může poplakat. Ta písnička mi totiž ukazuje, že já s tou svou samotou a s tím svým žalem nejsem sám. Vidím, že i támhle tomu Romovi „umřela matka a otec se oženil“ – ne?Zkrátka každý má svůj žal. A když já při té písničce pláču, nepláču už nad sebou, pláču nad každým, kdo hladoví, nad každým, koho*

³⁶ K shlédnutí doporučuji např. prezentaci souboru Perun na:

<http://www.youtube.com/watch?v=S1r4mdvD6O0&mode=related&search=>

³⁷ U podobných souborů i nízkoprahových a jiných klubů není příliš obvyklé, aby byli zúčastnění jak romští, tak neromští, a sbližování na této úrovni bohužel zatím příliš nefunguje.

³⁸ Viz příloha č.1 – medailónek Josefa Feča.

³⁹ Zuzana Jurková, „Co víme o hudbě „našich“ Romů?“, Romano Džaniben, Jaro 2003, 96-111.

⁴⁰ Např.: Martin Hrbek, Lída Misauerová, Petra Hlávková, „Romové v Maďarsku a na Slovensku“, in: Zuzana Jurková (ed.), *Cesty romské hudby*, Praha: Slovo 21 2004, 25-38.

⁴¹ Milena Hübschmannová, „Čtyři písně o žalu (k textům písní paní Iriny Kudračové)“, *Romano džaniben* 1-2/1998, 6-18.

*pronásleduje život. A to – jak bych vám to řekl? – to už nejsou krvavé slzy, to jsou už čisté slzy Boží.*⁴²

U Romů je tento pocit sounáležitosti ještě umocněn materiální bídou. Jak praví romské přísloví: „*Bohatství provázejí peníze, chudobu písně*“.

Hudba může podle Mileny Hübschmannové fungovat i jako jakýsi sociální korektor. Pokud zpěváka opravdu tíží problematický vztah s jeho bližním, zpívá za jeho přítomnosti píseň, která mluví o podobných problémech, přičemž může přejít do vlastní improvizace, kde své problémy vyzpívá. Romové říkají: *Andre gil'i šaj phenes savoro* – v písni smíš říct cokoli, a také *Gil'aha šoha na čhines pat'iv* – písni nemůžeš nikdy nikoho urazit⁴³. Osobně jsem se však při svém výzkumu s takovou funkcí hudby nesetkal, i když jsem se na toto téma vyptával.

2.5 Změna situace v 2. polovině 20. st.

V obci Bystrany⁴⁴ na Slovensku, kde jsem prováděl terénní výzkum, bylo těžké najít hudebníka z tradiční muzikantské rodiny⁴⁵. Jediný, se kterým jsem se setkal, se naučil hrát sám ve vězení. Souvisí to především se zmenšenou poptávkou po hudbě. V městských restauracích se hraje spíše reprodukováná hudba a Romové hrají jen v lepších podnikcích, které zaměstnají pouze špičkové, často vystudované hudebníky. Udržují se tedy nejslavnější muzikantské rody, ovšem muzikantů žijících se hudbou možná spíše celkově ubývá. Jak mi řekl slavný primáš Jožka Fečo⁴⁶:

Kdysi se hudbou živili Romové tím, že chodili hrát sedlákům, hrát svatby, jednou za čas se taky říkalo, že jdou hrát bál, pánům, no ale nejvíc to bylo, že svatby, křtiny, zábavy, no a tak se živili. Práce nebyla jako, nechodili do práce.

A proč už je dneska nechtěj bílí na zábavách ?

Ted' se bílí po padesáti letech naučili hrát, no a ted' už nechtěj robit. Máme na Slovensku plno kytarových kapel, ale to nejsou Romové, to jsou gádžové. A oni je neberou a berou je.

Já jsem byl ted' týden na Slovensku a tam už se vůbec nehraje, žádná cimbalovka nic.

Nejsou už

V další části rozhovoru pak vyprávěl o tom, jak to dříve chodilo s hraním v osadě:

⁴² Ibid.

⁴³ Milena Hübschmannová, „Čtyři písně o žalu (k textům písní paní Iriny Kudračové)“, *Romano džaniben* 1-2/1998, 6-18.

⁴⁴ Okres Spišská nová ves, obec s populací 2,5 tisíce obyvatel. Většina z nich jsou Romové. V bezprostřední blízkosti obce se nachází velká romská osada.

⁴⁵ Nechci tím tvrdit, že by zde muzikanti nebyli. Můj výzkum pouze potvrdil jejich velký úbytek.

⁴⁶ Viz příloha.

U nás se taky žilo veselo. Vždycky se vytáhnul cimbál na dvůr, na takový největší dvůr, tam se sešli, a jedna flaška, druhá flaška, třetí a už se zpívalo a tancovalo..

Měnicí se poměry byly pro pana Feča častým tématem:

Všechno je jiný. Bylo jiný, teď je zase jiný a furt bude jiný. A zdá se mi, že s tím jiným i my začínáme být jiný. Protože musíme žít podle situace, podle doby. To se nedá z toho vyklouznout.

2.6 Společenské změny a jejich vliv na romskou hudbu

Jak již bylo naznačeno v předchozích kapitolách, situace kolem romské hudby se od dob kavárenských muzik značně změnila. Tradiční hudba již není u dnešních Romů zdaleka v takové oblibě a místo *phurikane gi'la*, starých písní, nastupují *moderna gi'la*, písně moderní.

Moderna gi'la je velmi široký pojem, u něhož je opět třeba rozlišovat mezi tím, co hrají Romové pro sebe, a co pro majoritu. Situace je značně nepřehledná, protože existuje mnoho stylů, z nichž se některé již romské hudbě vzdalují, a naopak některé dříve výlučně romské písně jsou dnes majoritou oceňované.

V den výplaty sociálních dávek na Slovensku přijíždějí do romských osad rompopoví umělci a prodávají z aut kopie svých desek. V žádné romské rodině dnes nesmí chybět CD přehrávač a společné sešlosti se již leckde nekonají za doprovodu nástrojů, ale zpívá se společně s puštěným hudebním nosičem. I přes elektrické bicí a klávesy na nahrávkách však tyto situace nepostrádají na síle a bezesporu plní v romské společnosti v mnoha ohledech podobnou funkci jako dříve.

Mnohem větší společenské změny prodělává romská populace ve městech. Na jednu stranu se v důsledku obrovské nezaměstnanosti vytváří romské chudinské čtvrti a perspektiva dalšího vývoje vzhledem k narůstajícím problémům je alarmující, na druhou stranu se ve skladbě romské populace zvyšuje podíl vzdělaných, integrovaných Romů. Také majoritní společnost je současně daleko více než kdykoliv v minulosti informována o romské kultuře, ze strany státu je všemi možnými způsoby podporována strategie bezkonfliktního soužití, různými grantovými systémy je dotováno široké spektrum aktivit směřujících do oblasti vzdělání, kultury a k odstraňování sociálních handicapů. Probíhají vzdělávací kurzy pro možnost uplatnění Romů ve sféře školství, sociálních služeb i v dalších oborech státní správy a samospráv. Jsou pořádány a majoritní společností již standardně pozitivně přijímány významné celostátní i mezinárodní akce jako jsou folklorní hudební a taneční festivaly, volby královny krásy, romské plesy apod. Dochází tak k fenoménu, který by se dal do určité míry

přirovnat k „národnímu obrození“, a to především v novém přístupu ke vzdělání a v podporování hrdosti na vlastní kulturu.⁴⁷

Právě hudba hraje v prezentaci romské kultury přední úlohu. Rakouská etnomuzikoložka Ursula Hemetek popisuje proces národního sebeuvědomování Romů v Rakousku, které začalo v devadesátých letech právě hudebními prezentacemi, díky nimž byli nakonec Romové oficiálně uznáni jako národnostní menšina s vlastní kulturní tradicí. I tento proces měl však svá úskalí, která spočívala v různosti romských skupin s různou historií, odlišnou kulturou a hudbou, které často své tradice navzájem neuznávaly⁴⁸. Podobně v Čechách se většina kulturní prezentace týká nejpočetnější skupiny Servike Roma (Romů „slovenských“).

Jak se bude romská kultura v městském prostředí dále vyvíjet je prozatím předmětem dohadů a diskusí. Mnozí varují před novodobou ghattoizací, která je již delší dobu patrná a apelují na co největší snahu o integraci za předpokladu respektování kulturních odlišností. Existují však i názory odlišné, které odmítají městské komunity nadále uznávat jako nositele tradiční kultury v plném slova smyslu a integrované Romy už vůbec ne. Snaha o budování romské hrdosti, jak ze strany nadšenců z řad majority, tak z řad romských intelektuálů, je vnímána jako umělé vytváření jakéhosi mýtu, který nemá s tradiční kulturou mnoho společného a této naopak škodí.⁴⁹ S názorem, který Romům upírá existenci jejich etnika,⁵⁰ se dá souhlasit stěží. Na druhou stranu tento přístup odhaluje opomíjený fakt zvětšujícího se rozdílu mezi tím, jak jsou Romové a jejich kultura v dobré víře vnímáni a prezentováni mnoha vědci, nadšenci a romskou inteligencí a mezi skutečným stavem většiny Romů. Disproporce často dochází tak daleko, že informace pocházející z těchto kruhů a naproti tomu zkušenosti z běžného života a zprávy z médií jsou jakoby z jiných světů.⁵¹ Také v oblasti

⁴⁷ Dokladem tohoto myšlenkového proudu může být výzkum M. Hrbka, který je vypracován na základě idey, že čím více bude slyšet o romské hudbě, tím rychleji zmizí předsudky a s nimi snad i všechny problémy (Martin Hrbek, „Diskusní příspěvek“, in: Zuzana Jurková (ed.), *Romská hudba na přelomu tisíciletí*, Praha: Slovo 21 2003, 59-60.

⁴⁸ Ursula Hemetek, „Applied ethnomusicology in the process in the political recognition of a minority: a case study of the austrian Roma“, in: Don Niles (ed.), *Yearbook for traditional music vol.38*, Australia: ICTM 2006, 35-57.

⁴⁹ Antropolog M. Jakoubek pokládá „romskou“ kulturu především za kulturu chudoby (na rozdíl od kultury určitého etnika). Zjednodušeně řečeno, rozděluje tuto kulturu chudoby od národnostní ideologie „romského národa“, který podle něj ani není možné definovat. Tato stále se zvětšující skupina „romské intelektuální elity“ pak podle Jakoubka tyje z prostředí ze kterého vzešla, ale s kterým už má pramálo společného. Doslova: „Vysoká národní romská kultura je parazitem na tradiční romské kultuře a zatímco parazit bytní, bují a prosperuje, hostitel hyne.“ Marek Jakoubek, *Romové-Konec (ne)jednoho mýtu*, Praha: Socioklub 2004, 224.

⁵⁰ Jakoubek totiž dále tvrdí, že romské etnikum nelze pod žádným kritériem definovat a že lze tudíž o jeho existenci pochybovat.

⁵¹ Jsem si pochopitelně vědom toho, že mediální zprávy mohou být zkresleny předsudky. Nicméně vnímám i to, že se seriózní média snaží toto eliminovat, a myslím, že každý rozdílný názor nelze jen shovívavě připisovat neinformovanosti a slepé důvěře v média.

hudby existuje propastný rozdíl mezi hudbou zkoumanou odborníky a předkládanou jako skvosty romské kultury a hudbou, která je mezi Romy většinou produkováána a poslouchána.

Zajímavý postřeh rozdílu mezi tradičními enklávami romské kultury a jejím novým prostředím zaznamenala Z. Jurková. Z jejího výzkumu vyplývá, že tradice starých písní se postupně zužuje na několik notoricky známých starých písní a i u nich pamětníci znají méně slok než před dvaceti lety. Přesto jsou tyto písně dobře známé i nejmladší generaci. Nevypadá to tedy na to, že by tato tradice vymizela, spíše se zjednodušil její objem. Paradoxně se pak podle Jurkové staré písně zpívají více v Čechách, než v krajině jejich původu, na Slovensku. Jurková spatřuje důvod této situace v tom, že pro Romy žijící v Čechách jsou tyto písně znamením jejich romské identity, která se v našem prostředí dostává do krize, zatímco Romové na Slovensku se svou identitou žádné problémy nemají⁵². A vskutku jediné, co dnes většina romské mladé generace v Čechách umí romsky, jsou právě texty těchto starých písní.

2.7 Nové styly romské hudby (rompop)

Jak již bylo vícekrát uvedeno, Romové všude na světě přejímali hudební styly okolního prostředí. Se změnou světa ve dvacátém století a především s rozvojem médií se hudební situace ve světě začíná měnit rychleji a jakoby podle jiných zákonitostí, což má samozřejmě vliv i na hudbu romskou. Oblíbenost již neurčují panské dvory ani postupné pronikání vlivů sousedních či vládnoucích národů, nýbrž rychle se měnící módní vlny putující napříč všemi kontinenty. Již v období mezi světovými válkami dochází k významnému a rychlému obohacování romské hudby o jiné cizokrajné styly. Tak počátkem tohoto období dochází k přejímání latinskoamerického tanga, které mezi Romy zdomácnělo a stalo se leckde součástí jejich klasického repertoáru. Od poloviny minulého století Romové začínají používat nové nástroje (elektrickou basu, kytaru, perkuse, později saxofon a dnes již neodmyslitelné klávesy a často i automatické bicí). Přejímáním nejrůznějších vlivů vzniká nový hudební proud, koncem století označovaný jako „rompop“. Pojem rompop je v této práci používán pro označení širokého spektra různých moderních romských i majoritou oblíbených stylů často označovaných jako world music.⁵³ Takto pojímaný termín tedy označuje jak hudbu

⁵² Zuzana Jurková, „Phurikane Gil'a – Kotva identity“, *Romano Džaniben*, Jaro 2003, 141-145.

⁵³ V užším smyslu bývá mezi Romy za rompop označována většinou pouze hudba hraná na zábavách, tedy romská hudba poslouchaná Romy. Ještě autentičtějším označením tohoto stylu je „paulovský styl“, patrně podle slovenské kapely Paulovci.

přijímanou s nadšením v majoritní společnosti, tak i hudbu, která se hraje spíše na romských zábavách a majoritou je považována za nekvalitní. Vlivy přebírané rompopovými skupinami jsou různé, častý je styl španělských Gypsy Kings⁵⁴, ale bývají patrné i vlivy romských hudeb z jiných částí světa, balkánského popu atp.

Pro ilustraci uvádím výtah z rozhovoru s Bertíkem Gyrgou,⁵⁵ jedním z mnoha interpretů rompopu poslouchaného převážně Romy. Rozhovor s ním se však dotýkal právě hraní pro majoritu a rozdílností romského a majoritního vkusu:

Tady ta kapela (Giftes), tam to už není myšlená romská muzika, nebo romský pop, ale tam je to založený latinskoamerický styl, balkán.....Latina to je k cigánům přímo přirostlý, to se odvíjí vlastně od těch Gypsy Kings, balkánský, španělsko, to je pomalu stejný jako cigánská muzika, takže to nám hodně říká.

No a mě pak jedna písnička připomínala až trochu čalgu...

My jak hrajeme po těch klubech, třeba v Praze, tak nevíte, kdo tam přijde, když je to cizinec, jestli je to Arab, muslim, jestli je to ten a ten...chceme v tom publiku oslovit všechny. Ať si prostě přijde každý na svý gusto...Je to teď všechno na jedno kopyto..všichni hrajou latinu, všichni hrají folk, je to daný tím, když to řeknu, že je vám gádžům nejbliž. Kterou od nás přijmete. Když vám budu hrát naši romskou muziku⁵⁶, tak vám to nic neřekne...čekaj se ty kytary, housle čeká se ta harmonika...my nechceme hrát jenom zábavy, chceme hrát i ty kluby, tak na to musí být připravený repertoár. Do klubu romský pop určitě nepatří.

V dnešní době, kdy se majorita začíná zajímat o cizí kultury a lidé chtějí něco autentického, dochází nakonec k paradoxu, že Romové, jako mnohokrát předtím, vycházejí vstříc požadavkům a hrají ono „autentické romské“. Sami tyto styly však již za sobě vlastní často nepokládají.

Je s podivem, že hudba, kterou dnes většina Romů v Čechách i na Slovensku bere za vlastní, zůstává pro svou kvalitu uvnitř romského společenství a je majoritou vnímána se značným despektem. S trochou nadsázky se nabízí přirovnání k naivnímu malířskému umění⁵⁷ a vedle rompopu hraného pro majoritu na velkých festivalech je zde „naivní rompop“ poslouchaný v romských domácnostech. Nutno však dodat, že i mezi tímto stylem se najdou nádherné písně, které si nezadají s těmi starými. Rompop skutečně téměř zcela nahradil staré písně.

⁵⁴ Francouzská romská kapela s původem ve Španělsku, která zpopularizovala druh flamenka zvaný rumba flamenca a jejich repertoár se skládá i z písní v latinskoamerických stylech.

⁵⁵ Viz příloha č.1.

⁵⁶ Patrně myšlen právě zábavový rompop.

⁵⁷ Ve kterém právě Romové bezesporu vynikají.

Vztah Romů k vlastnímu folklornímu dědictví je odlišný od většiny ostatních etnických menšin. Tento fakt potvrzuje i mnoho etnomuzikologů (Pettan, Hemetek). „*Romští muzikanti neochraňují za každou cenu své kulturní dědictví, naopak se často snaží být co nejvíce moderní, a zahrnout nové styly, aby potěšili publikum.*“⁵⁸(překlad z angličtiny). Je to podle mého tím, že v případě Romů je etnikum stále silně sevřené a nemusí si utvrzovat svou existenci udržováním již starých hudebních stylů. To souvisí i se zmiňovaným zjištěním Jurkové o oblibě phurikane gil'a v českém prostředí.

Nepřekvapí tedy, když z rozhovoru s mladými muzikanty z kladenské chudinské čtvrti zaznívá názor na produkci hip-hopera Gipsyho, který se snaží o renesanci starých písní tím, že jim dává modernější podobu (viz níže): „*jednu věc bych ale Gipsymu doporučil: aby nehrál ty starý smutný písničky, na cimbál a tak. To už dneska nikdo neposlouchá. My chceme být veselí.*“

2.8 Romská hudba s otazníkem

Ne všechny styly se však dají na romskou hudební tradici „naroubovat“, což se ukázalo v první polovině minulého století, kdy Romové začali přebírat a hrát také muziku černých Američanů. Romskou interpretací jazzu vzniká styl, který již zdaleka neodpovídá tradiční představě o tom, jak má znít romská hudba, nicméně do jejího okruhu přesto zahrnován je. Tak jako jinde, i gypsy jazz, jak se tento styl začal nazývat, byl z počátku pouze interpretací již známého stylu, ale interpretací natolik osobitou, že se začíná hovořit o novém druhu jazzu. Gypsy jazz (též Sinthi swing, Jazz Manouche) je spojován především s belgickým Romem Django Reinhardtem, který se inspiroval Dukem Ellingtonem a Luisem Armstrongem a který kvůli svému handicapu (ochrnuté dva prsty) vytvořil unikátní techniku hry na kytaru a stal se jedním z nejlepších jazzových kytaristů. Ve stylu, kterému dal základ a jméno, pokračuje dodnes mnoho vynikajících kytaristů na celém světě.

Podobně Romové také v současné době přejímají i pozdější afroamerické styly, jako je funky, RnB, a naposledy hip-hop. V českých zemích se stylu funky věnují skupiny Gulo čar a zatím méně známí Connection Josefa Feča. RnB a hip-hopu Radek Banga, uměleckým jménem Gipsy a někteří další.

⁵⁸Ursula Hemetek, „Applied etnomusicology in the process in the political recognition of a minority: a case study of the austrian roma“, in: Don Niles (ed.), *Yearbook kfor traditional music vol.38*, Australia: ICTM 2006, 51.

Právě hip-hop se stal pro mladou generaci Romů ve velké míře módou a do jisté míry životním stylem, a proto stojí za to jejich vztah k hip-hopové kultuře blíže prozkoumat.

3. Historie hip-hopu

3.1 Vznik stylu

Hip-hop vznikl v černých komunitách New Yorku a dalších amerických velkoměst; za předchůdce žánru bývá považována skupina The Last Poets. Členové této skupiny začali počátkem sedmdesátých let kombinovat recitaci básní s doprovodem bubnů, později již s doprovodem jazzovým nebo funkovým. Náznaky rapu i breakdance se však dají v černé kultuře vysledovat ještě daleko dříve, například v jazzovém scatu.⁵⁹ Některé jazzové experimenty by se pak daly označit přímo za rap.

Spojení recitace s hudbou bylo tedy prvním krokem na cestě ke vzniku nového žánru. Druhým nezbytným momentem bylo rozvinutí hip-hopového DJingu, tedy mixovacích technik, kdy se z původně velmi krátkých jazzových či funkových pasáží, tzv. breaků,⁶⁰ nastavovaly dlouhé podkladové pasáže pro ono výrazné rytmické recitování, záhy označované jako rapování. V druhé polovině sedmdesátých let vznikají první rapové⁶¹ skupiny a postupně získávají pozornost širšího publika. Hudebně není hip-hop příliš bohatý a ani neaspiruje na to být kvalitní hudbou v do té doby běžně požímaném smyslu. Místo propracované melodie používá krátké pasáže z již známých skladeb a soustředí se především na rytmickou stránku hudby a na texty do tohoto rytmu recitované.

3.2 Sociální souvislosti

Významné pro porozumění vývoji hip-hopu je, že byl v době svého vzniku a ještě dlouhá léta poté výhradně záležitostí černošské velkoměstské chudiny. Vznikla nová forma kultury ulice, za jejíž čtyři pilíře byly považovány rapový zpěv, mixování na gramofonech, breakový tanec a graffity. Pozdějším prvkem byl beatbox, tedy vytváření rytmů ústy. Hip-hop se rodil v takových oblastech jako je jižní Bronx, to znamená v oblastech fungujících na bázi gangů. Připojit se k gangu bylo pro mládež často jedinou možností seberealizace (pod heslem

⁵⁹ Druh jazzového zpěvu, ve kterém se používají většinou nesmyslné slabiky, např.: „bippity-bippity-doo-wop-razzamatazz-skoobie-doobie-bee-bop-a-lula-shabazz“.

⁶⁰ Break v populární hudbě je instrumentální či perkusivní sólo sloužící jako „přestávka“ či přechod mezi hlavními částmi skladby.

⁶¹ Rozdíl v pojmech **rap** a **hip hop** není zřetelný a jasně daný. Většinou však bývá názvu hip-hop užíváno v širším kulturním významu (oblékání, graffity, tanec) zatímco název rap se užívá k označení hudebního stylu, především stylu zpěvu.

„přidej se a přežij“)⁶². Prostředím, kde se hip-hop vyvíjel a šířil, byly parky, domácí večírky a místní jamy (otevřená setkání muzikantů). Vznik hip-hopu byl od počátku spojen s prostředím gangů a umělci samotní často vyhledávali jejich ochranu. Na druhou stranu však tento nový druh zábavy ovlivňoval i samo prostředí gangů, které se díky výjezdům hip-hopových umělců začalo otevírat i světu za hranicemi svého území, a gangy začaly tímto způsobem vydělávat čím dál tím více i na zábavě. Nejvýše v tomto směru ční příklad rapera Africa Bambaaty, který byl původně vysoce postaven v hierarchii vlivného newyorského gangu Black Spades a později se vypracoval na jednu z největších rapových hvězd. V gangsterském prostředí založil vlastní organizaci Zulu Nation, která se hlásila k boji za svobodu, k náboženským a nenásilným myšlenkám. S rozvojem hip-hopu tak vznikla další velmi respektovaná alternativa k životu v gangu. Mnoho dnešních hip-hopových hvězd má za sebou kriminální minulost, což jim paradoxně dodává na vážnosti, neboť „vědí o čem zpívají“.

Hip-hop znamenal nový druh zábavy, alternativu k bezvýchodné situaci v ghetech, nový způsob života. Vznikl zcela nový informační kanál, který zpočátku sice sloužil jen pro zábavu, později (od první poloviny 80. let 20. století) se ale stal prostředkem hledání východisek, sdělování názorů a povzbuzování černošského kulturního, politického a národnostního sebeuvědomění. Z prostředí černé komunity sice vzešlo i předtím více hudebních žánrů, ale v žádném z nich nehrály texty písní tak klíčovou úlohu (srov. např. s jazzem). Hip-hop, jako nově vzniklá, všemi přijímaná kulturní forma, dala mladým Afroameričanům společný způsob komunikace a sdílení hodnot. Velmi dlouho se jednalo pouze o černošskou záležitost. Tato situace tedy pouze čekala na to, až hip-hopoví interpreti začnou využívat potenciál této formy k formulaci problémů, které tuto komunitu trápily. Hip-hop se poté poměrně rychle vyvinul v do té doby nevídané spojení módy a zábavy s humanitními myšlenkami a myšlenkami afroamerické identity. V různých dobách a u různých interpretů se podíl těchto dvou prvků lišil,⁶³ pro hip-hop jako celek je však charakteristické, že byly tyto prvky povětšinou přítomny ruku v ruce oba.

⁶²Errol A. Henderson, „Black Nationalism and Rap Music“, Journal of Black studies, Vol. 26, No. 3, 1996, 308-339. Dostupné na WWW.jstor.net.

⁶³ Rozdílný přístup k hip-hopovým textům lze dobře ilustrovat na reakci politicky angažovaných Public Enemy na bílé rappery Beastie Boys. Ti vydali hit Fight for your right to party (bojuj za své právo slavit) a Public Enemy na to reagovali písní Party for your right to fight (slav za své právo bojovat).

3.3 Témata hip-hopových textů

Černošský hip-hop z ghett je dnes spojován především s násilím a drogami (tzv. gangsta rap), ale v době vzniku tomu tak vždy nebylo. I když kořeny hip-hopu sahají k politicky zaměřeným Last poets, první roky tohoto žánru nebyly ani politické ani agresivní. Například první opravdu velký hip-hopový hit *Rappers delight* je vyloženě odlehčený:

„....and you could be my boyfiend you surely can
just let me quit my boyfriend called superman
i said he's a fairy i do suppose
flyin through the air in pantyhose
he may be very sexy or even cute
but he looks like a sucker in a blue and red suit...”⁶⁴
(....a ty bys mohl být mým přítelem, ty určitě ano, jen mě nech rozejít se
s mým přítelem, který se jmenuje superman, říkám on je jak z pohádky,
předpokládám, lítá vzduchem v punčocháčích, možná je velmi sexy, nebo
dokonce roztomilý, ale v modrém a červeném obleku vypadá jako cucák...)

Texty byly v první řadě o hip-hopu a zpěváci se co nejvíce vtipně vychloubali, že oni jsou ti nejlepší MC's⁶⁵, a texty vtipnou formou snižovali umění ostatních. Velice časté bylo jejich přirovnání ke kojencům, cucákům (sucker MC's) nebo jiné snižování:

„...All you fake MC's on a mission, you bore me
I'm the Blastmaster KRS on the mic...”⁶⁶
(...A vy všichni falešní MC's s posláním, vy mě nudíte, já jsem mistr
výbuchu KRS s mikrofonem...)

Časté byly i slovní hříčky se svým uměleckým jménem:

„....People always ask, "DMC, what does it mean?"
D's for never dirty, MC for mostly clean...”⁶⁷
(..Lidé se vždy ptají: DMC, co to znamená? D jako nikdy špinavý, MC jako
většinou čistý..)

⁶⁴ Sugarhill gang: Sugarhill gang, *Rappers delight*, 1980.

⁶⁵ MC je zkratka anglického „master of ceremonies“, označuje moderátora veřejných i soukromých jevištních událostí. V hip hopu označuje zpěváka, tedy rapera.

⁶⁶BDP: Criminal minded, *Elementary*, 1987.

⁶⁷ Run DMC: King of rock, King of rock, 1985.

Velmi časté jsou podobné hříčky při *dissování* jiného rapera, tedy snaze co nejvíce jej textem písničky zostudit a ponížit v mnoha četných sporech. Tak Kool Moe Dee útočí na LL Cool J slovy:

„Now LL stands for Lower Level, Lack Lustre, Last Least, Limb Lover, Lousy
Lame, Latent Lethargic, Lazy Lemon, Little Logic...”
(Ted' LL znamená nižší úroveň, málo krásy, poslední nejnižší, malý milovník,
hnusný mrzák, skrytě letargický, líný citrón, málo logiky)

Nebo zpěvačka Roxane útočí na KRS-One slovy:

Now KRS-ONE you should go on vacation
With that name soundin' like a wack radio station
...or else BDP will stand for Broken Down Punks⁶⁸
(KRS-One měl by sis dát pauzu, s takovým jménem co zní jako špatná radiová
stanice....nebo jinak BDP bude znamenat rozbitý pankáči)

Vedle přirovnání snižující ostatní se často užívají i připodobnění zveličující sílu vlastního rapování či DJingu:

„.....Got a song so strong, it's knocking down trees
Is it hard to believe it's Run-DMC....“⁶⁹
(Mám píseň tak silnou, že poráží stromy, těžko uvěřit, je to Run-DMC)

A také se často používají protikladné obraty a přirovnání:

like a can
of beer that's sweeter than honey
like a millionaire that has no money
like a rainy day that is not wet
like a gamblin fiend that does not bet⁷⁰
(Jako plechovka piva, co je sladší než med, jako milionář který nemá
peníze, jako deštivý den, co není vlhký, jako gambler, co nesází

Nebo:

Make em shiver, Q-tip couldn't flow if he was a river⁷¹
(Ať se třesou, Q-tip by neuměl plout, kdyby byl řekou)

⁶⁸ Roxanne Shante: Hve a nice day, 1987.

⁶⁹ Run DMC: King of rock, King of rock, 1985.

⁷⁰ Sugarhill gang, Sugarhill gang, Rappers delight 1980.

⁷¹ Mc Hammer, Break em off somethin proper, Giant 1994.

Tyto textové motivy souvisí s historií vzniku hip-hopu na pouličních rapových battlech, což byla veřejná utkání hip hopových skupin, na kterých bylo ceněno vysoké sebevědomí, verbální pohotovost, obratnost a jistá dávka agrese. Často tvořily výše zmíněné prvky převážnou většinu textů. I když se později témata písní vyvíjela i jinými směry, jsou tyto prvky vedle politicky motivovaných textů dodnes hojně používány a někdy vážně míněné texty plynule přecházejí do vychloubání či snižování hudební konkurence.

Začátkem osmdesátých let 20. století se objevily první sociálně zaměřené texty, které reflektovaly tíživou situaci v ghettu a slavily veliký úspěch.

„...You search for justice and what do you find?

You find just us on the unemployment line

You find just us sweatin from dawn to dusk

There's no justice, it's, huh, just us...”⁷²

(...Hledáš spravedlnost a co najdeš? Najdeš nás jak stojíme ve frontě nezaměstnaných, najdeš nás jak se potíme od rána do soumraku, není spravedlnost, eh, jenom my...)

V roce 1982 přicházejí Furious Five s písní The mission, která poprvé hovoří o poměrech v ghettu. Přesto až do poloviny osmdesátých let nejsou sociální témata tolik obvyklá. Po nich přicházejí Run DMC, kteří posouvají hip-hopovou scénu jak hudebně, tak textově. Jejich píseň „I'm proud to be black“ byla prvním zformulováním myšlenek dotýkajících se etnické tematiky, diskriminace a hrdosti na svůj původ:

„...The world's full of hate discrimination and sin

People judgin other people by the color of skin

I'll attack this matter, in my own way

Man, I ain't no slave, I ain't reelin no hay...”⁷³

(...Svět je plný nenávisti a hříchu, lidé soudí jiné lidi podle barvy kůže, já se tomu postavím po svém, člověče, já nejsem otrok, já nesbírám seno...)

Osmdesátá léta byla érou republikánských presidentů Reagana a Bushe. Angažovanost šedesátých let byla pryč, ale Amerikou hýbaly události kolem atlantských masových vrahů⁷⁴, kandidatury Jesseho Jacksona⁷⁵ na prezidenta a bylo potřeba o těchto věcech hovořit.

⁷² Furious five: Beat street.

⁷³ Run DMC, Raising hell, Proud to be black, 1986.

⁷⁴ Během dvou let na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let bylo v Atlantě zavražděno téměř třicet černých dětí.

⁷⁵ Černošský aktivista a diplomat, kandidující dvakrát na post prezidenta.

Mainstreamoví interpreti, tedy ti, kteří byli hlavními hvězdami amerického showbusinessu, se těmto tématům vyhýbali, a tak se z hip-hopu v průběhu osmdesátých let stává komunikační kanál hovořící o černošské marginalizaci, frustraci i naději. Takové texty si získaly odezvu v nejchudších vrstvách afroamerické mládeže, jimž byl intelektuální aktivismus černošské střední třídy příliš vzdálený, neboť neřešil jejich problémy. Hip-hop naproti tomu formuloval tyto problémy zábavnou formou, která byla sice často zjednodušující, ale o to více přijatelná.

Kromě již uvedených témat, častých pro hip-hopové texty, je třeba zmínit se o postavení žen v hip-hopu a v jeho textech, kde byla žena často zobrazována jen jako majetek „mačo“ rapera. V tom vynikl zejména pozdější gangsta rap.

Druhá polovina osmdesátých let je také ve znamení objevení hip-hopu velkými společnostmi a přizpůsobení tohoto žánru jejich marketingu. Vycházejí mainstreamové rapové hvězdy jako MC Hammer, následován i bílými rapery jako byl Marky Mark a Vanilla Ice. Hip-hop se šíří i za hranice USA do Karibiku a Latinské Ameriky (Latin Alliance, Cypress Hill). Tématika hip-hopu se v této době posouvá od komunitního cítění více k násilí. S osmdesátými léty končí období počátků hip-hopu a od začátku devadesátých let je starší hip-hop označován za „starou školu“ (oldschool hip-hop). Nový styl je odlišný jak po stránce hudební, tak obsahové.

V době této změny vstupuje na scénu raper KRS-One. Dodnes je mnohými považován za nejlepšího rapera v historii hip-hopu a mnoho jeho textů stojí za pozornost, neboť se v nich dají nalézt charakteristické prvky společné pro mnoho dalších zpěváků. Z počátku byly jeho texty především o sexu a násilí, ale postupem času se vyvíjí směrem k uvědomělým sociálním tématům. Je příkladem toho, jak se v hip-hopu spojují často protichůdné tendence a tvoří často těžko pochopitelnou syntézu. První deska je zcela v duchu později převládnuvšího gangsta rapu:

„.....Me knew a crack dealer by the name of Peter
Had to buck him down with my 9 millimeter.....“⁷⁶
(....Mě znal jeden dealer cracku jménem Petr, musel jsem ho zastřelit ráží
9 milimetrů...)

Později se vedle vyobrazení násilnické reality pouští i do nejvážnějších témat:

...It's a matter of takin yours
and livin universal laws
Cause those laws, cannot be bribed

⁷⁶ BDP, 9mm goes bang, Criminal minded, 1987.

nor changed, or paid on the side...⁷⁷
(...Je to otázka osvojení si a žití podle universálních zákonů, neboť ty
nemohou být podplaceny, ani změněny...)

Z pouhého vyobrazování kriminálního života v ghettu začíná zpívat o sociální nerovnosti a rasismu:

You were put here to protect us
But who protects us from you?
Or should I say, who are you protecting?
The rich? the poor? Who?⁷⁸
(...Byl jsi určen, aby jsi nás chránil, ale kdo nás ochrání před tebou?
Nebo se mám zeptat, koho chráníš? Bohaté? Chudé? Koho?...)

Jinde na příkladu života dealera poučuje, že člověk nemá upadat do lásky k materiálním věcem.⁷⁹ Tento text je, podle mého, pro určitý druh hip-hopu a jeho argumentaci charakteristický. Prodávat drogy nebo být v gangu zde totiž není spatřováno jako něco špatného samo o sobě. Rapeři, kteří si sami tímto prostředím prošli, před tím varují spíše proto, že to je nebezpečné a často to končí smrtí. Na jednu stranu se KRS-One snaží hledat příčiny kriminality, na druhou stranu ji částečně omlouvá tím, že vláda dělá v podstatě to samé jako gangsteři, jenže ve velkém. A navíc situace v ghettech je nastavena tak, že kriminalita bývá jedinou cestu k spokojenému životu:

„...cause where I'm if your soft your lost,
to say on course means to roll with force...“⁸⁰
(...protože tam, kde jsem, když jsi měkkej jsi ztracenej, takříkajíc
správný směr je jít se silou...)

U KRS-One by se dále někdy dalo hovořit až o černém nacionalismu. Tvrdí například, že běloši ukradli Afroameričanům jejich hudbu, nebo že zkreslují historii ve svůj prospěch. I přes jeho radikálnost nelze některým jeho názorům upřít přesvědčivost. Zabývá se například vzděláním, které je orientované pouze na historii bělochů:

Timbuctoo existed when the caveman existed
Why then isn't this listed
Is this because the blackman is the original man
Or does it mean humanity is African
I don't know, but these sciences are hidden⁸¹

⁷⁷ BDP, World peace, Ghetto music-the blueprint of hip-hop, 1989.

⁷⁸ BDP, Who prtect ud from you?, Ghetto music-the blueprint of hip-hop, 1989.

⁷⁹ BDP, Love's gonna get'cha, Edutainment, Jive 1990.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ BDP, Edutainment, Black man in effect 1990.

(...Timbuktu existovalo, když existoval jeskynní muž, proč potom toto není bráno v potaz? Je to proto, že černoš je původním člověkem nebo to znamená, že humanita je africká, nevím, ale tyto vědy jsou skryté...)

Ve svých textech se snaží působit co nejvíce vzdělaně a zábavu tak spojuje s intelektuálními úvahami. Své album nazval charakteristicky Edutainment, tedy spojením slov education (vzdělání) a entertainment (zábava). Nevyhýbá se ani největším otázkám světových náboženství a Boha se nebojí nazývat různými jmény, jednou Jah, jindy Alláh.

See Jesus couldn't stand politics
so they nailed him to a crucifix⁸²

(...Podívej Ježíš nemohl vystát politiky, proto ho přibili na kříž...)

Podobně jako další politicky zaměřený rapér zdůrazňuje význam svého poslání oproti snaze vydělat si hudbou peníze:

I'm not concerned with climbin the chart
Cause why should you pay when it comes from the heart?⁸³

(nezajímá mě šplhat v žebříčku, protože proč byste měli platit za to, co vychází ze srdce?

I am the manifestation of study
NOT, the manifestation of money⁸⁴

(já manifestuji studium, NE peníze)

Myšlenkově se tento nový proud blíží ranné straně Černých panterů⁸⁵. Prostředí ghett je viděno jako živná půda pro revoluci. Již nejde o pouhé jednotlivé poukazování na problémy bez další souvislosti. Začalo se hledat řešení, které se neobejde bez širší myšlenkové, ale i organizační základny. Tuto novou potřebu začala vyplňovat další velice slavná hip-hopová kapela Public Enemy (PE), která přišla s něčím, co se začalo nazývat „nation conscious rap“ (národnostně uvědomělý rap). Ideologicky i organizačně se opírali o náboženskou organizaci Nation of Islam (NOI) sdružující převážně Afroameričany. Vzniká tak politicky angažovaný rap a jeho protagonisté nezůstávají pouze u slov, ale jsou skutečně aktivní v budování afroamerické komunity. Podporují a zároveň jsou podporováni vůdcem NOI Louistem Farrakhanem a u tisíců mladých černých Američanů probudili zájem o otázky identity, ať už etnické či náboženské. Jejich texty se sice z většiny skládají z povzbuzování zábavy a z reakcí na své kritiky, ovšem zaznívají také slova vypovídající o jejich světonázorové orientaci.

Our solution, mind revolution
Can't sell it, no you can't buy it in a potion⁸⁶

⁸² Ibid.

⁸³ BDP, Edutainment, Edutainment 1990.

⁸⁴ BDP, Edutainment, Original lyrics 1990.

⁸⁵ Organizace hnutí za občanská práva s myšlenkou afroamerické sebeobrany, inklinující k černému nacionalismu a socialismu.

⁸⁶ Public Enemy, Yo! Bum Rush The Show, Rightstarter 1987.

(Naše řešení, revoluce mysli, nemůžeš to prodat, nemůžeš koupit v dávkách)

V pozdějších albech byli již více političtí. Obraceli se k odkazu Martina Luthera Kinga a Malcolma X, jejich myšlenky si však vykládali po svém a paradoxně tak volali po pomstě hlasatele nenásilí MLK:

Talkin' MLK
Gonna find a way
Make the state pay⁸⁷
(mluvím o MLK, najdu cestu, přinutím stát zaplatit)

U hip-hopových textů, které byly vážněji zaměřené, se často vyskytovala argumentace, která se z pohledu Evropana může zdát poněkud demagogická. Zdůrazňuje se v ní dřívější útlak a bez sebemenších pochybností se předpokládá zodpovědnost současné vlády za všechny problémy černých Američanů. K dispozici mají textaři totiž tak silné argumenty jako je několik století trvající otroctví a útlak. PE například srovnávají situaci Afroameričanů k holocaustu Židů za 2. sv. války:

Cost of the holocaust
I'm talin' 'bout the one still goin' on⁸⁸
(cena holocaustu, mluvím o tom, který se stále děje..)

A dále posuzují společenskou situaci přítomnosti optikou minulosti:

Look here come the judge
Watch it here he come now
I can only guess what's happ'nin'
Years ago he woulda been
The ships captain⁸⁹
(podívej, tady přichází soudce, teď přichází, mohu jen hádat, co se děje,
před léty by byl kapitánem na lodi (otrokářské)).

Problémy černých Američanů nejsou tématem této práce. Vysvítá zde však jeden aspekt problémů soužití dvou komunit, kdy znevýhodnění minority, ať už přítomné či minulé, bývá zákonitě některými členy této minority využíváno k vysvětlení veškerých problémů a používáno jako ospravedlnění všech negativních jevů. S podobným přístupem se pak setkáme i v našem hlavním tématu, romském hip-hopu. Do popředí vystupuje otázka, kde končí pozitivní sebeuvědomění a pojmenování problémů a kde začíná zneužívání těchto problémů pro ukřivděný negativizmus a ospravedlňování pasivity či destrukce.

⁸⁷ Public Enemy, Apocalypse 91, By the Time I Get to Arizona, 1991.

⁸⁸ Public Enemy, Apocalypse 91, Can't Truss It 1991.

⁸⁹ Public Enemy, Apocalypse 91, Can't Truss It 1991.

PE nakonec vystupují s nárokem na vlastní interpretaci své historie, neboť historii jejich etnika podle této logiky nemohou psát lidé, kteří jej zotročili. Historie v jejich podání se samozřejmě od té vyučované na školách podstatně liší.

PE nebyli ústřední postavou afroamerické kultury až do té míry, že by byli ztělesněním jejího vývoje, ale svým způsobem se na nich odráží pro tuto dobu typické jevy. Například je na nich patrné to, co bývá mezi afroamerickými vzdělanci označováno jako „mýtus akce“⁹⁰, tedy rozdíl mezi revolučním aktivismem patrným z jejich textů a videoklipů, a tím, co se ve skutečnosti ve společnosti dělo. Mnoho rapových umělců té doby bylo především dobrými baviči, kteří uměli prodat nejrozumnější sentimenty a pro svůj účel používali jakéhokoliv image a myšlenek.

3.4 Gangsteři

Prvkem, který byl pro rapery různých směrů shodný, byl přetrvávající vliv gangsterského prostředí, ze kterého rap vyrůstal a se kterým byl dlouho propojen. Z prvotního kritického zobrazování reality se však ve většině případů brzy stal dobře prodejný artikl a místo hledání řešení sociální situace nastoupil gangsta rap, který toto prostředí glorifikoval. Mít gangsterskou minulost je dnes téměř neodmyslitelná kvalifikace k tomu stát se rapperem⁹¹. Nakonec se jako gangsteři prezentovali i umělci z dobře zabezpečených rodin, kteří s gangy neměli nic společného. Hranice mezi kritikou současného stavu, snahou nalézt řešení a zábavným líčením vražd však není vždy zřetelná, jak o tom svědčí uvedené příklady KRS-One z BDP. Raper ze západního pobřeží Ice-T zase přichází s myšlenkou že „We are all in the same gang“ (my jsme všichni ze stejného gangu). Rapeři se evidentně snažili a snaží najít syntézu mezi chvályhodným sociálně prospěšným aspektem, který se hip-hop vždy snažil prezentovat, a populárním image gangsterského prostředí. Výsledkem bývají demagogické argumenty často hraničící s absurditou, například že když může vláda zabíjet lidi při válečném bombardování, je v porovnání s tím počínání gangů téměř neškodné. Zpěváci prý jen ukazují realitu takovou, jaká je. Proti tomuto názoru samozřejmě existuje i v afroamerické komunitě řada protiargumentů, zdůrazňujících zpěvákovu zodpovědnost za vytváření tohoto prostředí. Podle jednoho z takových hlasů je to jako nastavovat topícímu se

⁹⁰ Errol A. Henderson, „Black Nationalism and Rap Music“, Journal of Black studies, Vol. 26, No. 3, 1996, 308-339. Dostupné na WWW.jstor.net.

⁹¹ Charakteristická byla například argumentace MC Benzina, který ve sporu s Eminemem argumentoval tím, že Eminem nemůže být dobrým rapperem, když nezačínal jako drogový dealer.

zrcadlo, když je v silách muže se zrcadlem topícímu se pomoci⁹². Bohužel mainstreamový rap je dnes nastavený tak, že jakákoliv zodpovědnost, kromě absolutní odpovědnosti státu za všechny problémy, není prostě v módě. Podobné diskuse jsou stále aktuální a mnohé občanské organizace se snaží proti tomuto stavu, kdy jsou zbraně a lehké dívky považovány za hodnotu nezbytnou ke spokojenému životu, bojovat. V americké kultuře plné akčních filmů však mají značně těžkou pozici.⁹³

Jeden z nejpobulárnějších afroamerických publicistů věnujících se hip-hopu a černé kultuře Todd Boyd zastává názor, že hip-hop se v současnosti stal hlavním komunikačním prostředkem mezi černými a bílými a nahradil tak zaniklé hnutí za občanská práva⁹⁴. V důsledku tohoto vývoje pak má bílá majorita asimilovat s černou kulturou. Toto jistě velmi přehnané a patrně prvoplánově šokující tvrzení, které má velké řady odpůrců⁹⁵, však podle mého skrývá i opomíjené zrnko pravdy, které může být užitečné i pro výše nastíněnou úvahu. Společně s hip-hopem se do povědomí velmi široké veřejnosti dostal způsob života Afroameričanů z nejnižších vrstev a začal být navíc pobulární. Bez ohledu na to, zda se nám to líbí, či zda je obsah rapových textů mravně přijatelný, si tento společenský svět našel cestu ke světlu médií a zviditelnil se. A svoboda projevu umožňuje vypovídat i o kriminálním životě. Máme očekávat, že každý, kdo se proslaví, si začne uvědomovat svou zodpovědnost a bude vážit každé slovo? Skutečně se často jedná o gangstery, kteří rapují o svých vraždách. Těžko tedy můžeme žádat, aby se polepšili jen díky své slávě. Nemusíme s jejich činy jistě souhlasit, ale to, že se takové věci dějí, a to ve velké míře, je prostě fakt, a z liberálního hlediska můžeme být vlastně rádi, že se o tomto způsobu sociálního uspořádání, ve kterém žijí milióny lidí, dozvíme více. Z tohoto úhlu pohledu je pak větší šance pochopit i onu frustraci, možné důvody této společenské krize a s ní spojených problémů, nedůvěry ke státu a pod.

Nasadě je otázka, proč je zobrazování gangů tolik pobulární. Jistě to nebude proto, že by většina posluchačů měla s tímto prostředím cokoli společného. Drtivou většinu posluchačů hip-hopu tvoří bílá mládež střední vrstvy. Přesto je kriminální image kasovně stále nejúspěšnější a k hip-hopu neoddělitelně patří. Domnívám se, že tato obliba pramení z potřeby dobrodružství. Hip-hop je vlastně první hudební styl, který kromě hudby přišel

⁹²Errol A. Henderson, „Black Nationalism and Rap Music“, *Journal of Black studies*, Vol. 26, No. 3, 1996, 308-339. Dostupné na WWW.jstor.net.

⁹³ V poslední době byly jedním z mnoha témat takových sporů billboardy na film rapera jménem 50 Cent, který na nich pózuje s kojencem v náručí a pistolí za pasem. 50 Cent se bránil notoricky známou argumentací, že pistole jsou vidět na každém billboardu na akční filmy, a že předmětem sváru není zbraň, ale hip-hop.

⁹⁴ Dnes je podle Todda Boyda aktuálnější „It's Dark and Hell is hot“ (je temno a peklo je horké) než okřídlená věta MLK „I have a dream!“.

⁹⁵ Can Hip-hop Be the New Driving Force behind Increased Racial Integration?, *The Journal of Blacks in Higher Education*, CH II Publishers 2002. Dostupné na WWW.jstor.net.

i s obrazem drsných kriminálních akčních hrdinů, a poslechem hudby se posluchač či divák videoklipu může ztotožňovat i s dobrodružně vykresleným světem. Co více, jde o popis společenské reality a to jazykem této společnosti, který nemá ve své syrovosti obdoby. Popsaná situace má pochopitelně nepříznivý dopad na obraz černých Američanů a jejich snah a problémů, protože hip-hop je stále to nejnovější, co z jejich řad vzešlo a s čím jsou nyní v Americe spojováni. Vzhledem k tomu, že je módní být pokládán za aktivistu, jsou seriózní snahy často dezinterpretovány povrchními umělci. Bílá mládež produkty tohoto trendu bez konzumuje, neboť ji problémy ghett příliš nepálí a s vyobrazením Afroameričanů jako gangsterů nemají problém. Celá situace tedy působí jako začarovaný kruh, kdy se jen nemnoha vyvoleným podaří díky hip-hopu opustit kriminální prostředí a žít „nový život“. Tito šťastlivci se však dostávají „nahoru“ díky tomu, že toto prostředí glorifikují a hip-hop se tak stává, dá se říci, „dobře prodanou bídou“. Pokud se dříve hovořilo o hip-hopu jako o alternativě ke kriminalitě ve smyslu širokých řad přívrženců hip-hopové komunity, jsou dnes stejná slova užívána jako prázdná klišé hovořící o těch, kteří přestali prodávat drogy prostě proto, že si vydělají více, když o tom jen zpívají.

Je ovšem možné, že skutečná situace hip-hopové kultury uvnitř ghett je odlišná od toho, co propagují a prodávají velké nahrávací společnosti. Například podle afroamerického profesora písničáka o hip-hopu M.J. Gladneyho⁹⁶ je vedle šokujícího komerčního hip-hopu ještě hip-hop skutečný, inteligentní, vnímaný jako afroamerická diasporní záležitost. Tento je však natolik upozaděn komerčním stylem, že není nakonec předmětem zájmu ani pro intelektuály.

3.5 Spory mezi umělci

Dalším výrazným rysem hip-hopové kultury jsou spory mezi jednotlivými interprety. Již jsme se výše zmínili o tzv. „diss“ písních. Přístup k hip-hopu předpokládal velkou dávku sebevědomí a snahu být nejen dobrý, ale nejlepší. Freestylové bitvy mezi rapery byly průvodním jevem od doby jeho vzniku. Postupem času, ke konci osmdesátých let, se však ze zábavných narážek stávají často vážně míněné spory, které postupně nabývají na objemu a intenzitě, což opět souvisí s agresivním prostředím ze kterého hip-hop vyrůstá a které je jeho konstitutivním prvkem. V českém hip-hopovém časopise Bbarák je popisováno toto prostředí následovně: „*Způsob života v těchto susedstvích vytváří jakýsi způsob*

⁹⁶ Marvin J. Gladney, The Black Arts Movement and hip-hop, *African American Review*, Indiana State University 1995. Dostupné na WWW.jstor.net.

nevysloveného slovníčku, ve kterém může být kývnutí hlavou mnohem hlasitější, než klasické „waht’s up?“, zatímco zamračený pohled nebo grimasa může lehce znamenat více než „fuck you“. Ale když jsou tahle slova rýmovaná do beatu, stává se z nich mnohem víc. Stávají se pouliční poesií, kde je lyrická obratnost a odvaha jediným způsobem, jak přežít.“⁹⁷

Tyto spory měly různé důvody. Někdy v nich skutečně šlo o různé názory, jindy problém vznikl náhodně a bez vážnějšího důvodu. Vždy však stačilo velmi málo, aby se dotčený interpret urazil a opětovně se snažil svého útočníka zesměšnit a porazit. Jedním z prvních beefů, jak se těmto sporům začalo říkat, se odehrál mezi New Yorskými kapelami BDP a Juice Crew a šlo v něm o kolébku hip-hopu, tedy o to, zda hip-hop vznikl v Bronxu nebo v Queens. V tomto případě se jednalo ještě spíše o zábavu a v zákulisí spolu interpreti z obou táborů bez despektu vycházeli. Poté však dochází k dalšímu sporu o starou a novou školu, který byl již více vyostřený, nicméně vyústil pouze do několika tvrdě mířených diss nahrávek. Ukázku z tohoto sporu jsme již uvedli v obecném pojednání o textech (spor mezi Kool Moe Dee a LL Cool J na str. 29). Počátkem devadesátých let se však situace přiostrhuje. Na západním pobřeží, které do té doby nemělo své hip-hopové hvězdy, se proslavili NWA (Niggaz With Attitude), v Los Angeles vzniká vlivná nahrávací společnost a od té doby má každé pobřeží své centrum hip-hopu. Ve světě hip-hopu nepřekvapuje, že vztahy nebyly příliš přátelské. První kauzu tohoto sporu, který trvá dodnes, vyvolal Tim Dog⁹⁸. Spor byl vnímán celou hip-hopovou subkulturou natolik citlivě, že například vystoupení členů NWA na východě USA provázelo bučení diváků. Situaci vyhrotilo několik pokusů o vraždu některých umělců a ředitelů nahrávacích společností, ze kterých se znesvářené strany navzájem obviňovaly.⁹⁹ To, že šlo o vážný spor, který neměl do té doby v hip-hopu obdoby, je patrné např. z Tupacovy výhrůžky, že se nejedná o žádný freestyle battle, a že „...ya’ll niggaz getting killed“. Spor vyvrcholil vraždami obou představitelů znesvářených uskupení, Tupaca Shakura a Notorious B.I.G.a.

I když se může hip-hop z povzdálí jevit jen jako pouhé divadlo, má i na nejvyšších místech svá nepsaná pravidla, která mají stále hodně společného s gangsterskou mentalitou. Celý spor a vraždy kolem něj jsou neprůhledné avšak významné nejen pro interprety a fanoušky. Na „beefech“ vydělávají jak média, která pak nemají důvod snažit se jej urovnat, tak i módní značkové firmy, které jsou s hip-hopem spojeny, a další.

⁹⁷ Jason, „Kronika beefu“, *Bbarák* 46, 11.

⁹⁸ Počátek tohoto sporu je charakteristický pro mnoho dalších: Tim Dog se urazil, když si ho NWA v zákulisí nevšimli, a proto na ně ve svých textech začal tvrdě útočit. KRS-One to označil za nejodvážnější čin v dějinách hip-hopu. Ve hře však bylo v tomto případě mnohem více, než nedostatek respektu, a tak se tento spor mezi východem a západem udržel dodnes.

⁹⁹ Například Tupac Amaru, který takový pokus přežil, natočil videoklip, ve kterém po něm střílí dvojníci umělců z východu. V jiném klipu skupina CNN při zpěvu L.A L.A. rozkopává makety newyorských mrakodrapů.

Hip-hop je stále živá komunita, ve které každý sleduje, co dělá druhý a vymezuje se vůči tomu. Proto se spory často rozrůstaly do větších rozměrů, než to na začátku vypadalo. Kdo se cítí být zasažen nahrávkou druhého, zahrne do své odpovědi často i pomocníky svého soupeře či jeho producenta, kteří se pak rovněž cítí být povinováni odpovědí. Ne všechny beefy však byly natolik vyhrocené. Někdy jde o spíše úsměvné spory, například že si jeden rapper nechá udělat stejné tetování jako jeho kolega¹⁰⁰ a podobně. Častým, a velmi snadným terčem diss písni byla komerční rapová megastar MC Hammer¹⁰¹. Čím více hip-hop vydělává, stávají se spory více vykalkulované a vážné, protože přitahují pozornost a dá se na nich dobře vydělávat. To jim však v očích jejich protagonistů a příznivců hip-hopu neubírá na vážnosti. Příkladem provázanosti rapu s obchodem který s hip-hopem souvisí může být spor bílého rapera Eminema s jedním z vlastníků nejvlivnějšího hip-hopového časopisu The Source. Majitel jistě módní hip-hopové značky stáhnul během tohoto sporu z časopisu všechny své reklamy jako projev své podpory Eminema. Dnes se spory řeší za přítomnosti nejvlivnějších médií na tiskových konferencích.

Dnešní texty jsou stále o stejném prostředí, avšak s absencí jakéhokoli hlubšího smyslu. Nejúspěšnější zpěvák dnešní hip-hopové scény se ve svých textech obrací buďto na „niggaz“ (negry), tedy na ostatní Afroameričany z ghett, nebo ostatní zpěváky, a to značně nevybíravým způsobem:

Y'all niggaz better lay down, yeah I mean stay down
You get hit with AK round, your ass ain't gon' make it
You niggaz'll get laid out, your blood and your brains out
Have you on the concrete ship already sinkin
I'm from Southside motherfucker, where them gats explode¹⁰²
(vy si negři radši lehněte, jo myslím zůstaňte dole, dostanete zásah dávkou ze samopalů, vaše prdel to nezvládne, vy negři budete zabiti, vaše krev a mozky ven, na betonové lodi jste se již potopili, já jsem z jižní části matijebe, kde bouchají pistole)

Nebo se obrací na něžnou polovičku slovy jako:

I ain't playin I'm tryin to {fuck} tonight, you heard me?
Clothes off, face down, ass up, c'mon, ha ha¹⁰³
(Já si nehraju, snažím se si dnes večer (zašukat), slyšelas? Šaty pryč, obličej dolů, zadek nahoru, jdeme na to , ha ha)

Hip-hop se samozřejmě dále vyvíjí a v různých místech světa vznikají jeho nové odnože. Ve Velké Británii je dnes například velice populární Grime, styl využívající

¹⁰⁰ Mc Canibus si nechal vytetovat stejný mikrofón jako LL Cool J, což měl dovoleno, ale když se o tom zmínil ve své písni, znělo to LL Cool Jovi jako výsměch, čímž vznikl dlouhotrvající spor.

¹⁰¹ Strefovali se do něj například bílí rapeři 3rd Bass, kteří se tím snažili distancovat od komerčního a bílého rapu a získat si respekt skutečné hip-hopové komunity.

¹⁰² 50 cent, The massacre, In my hood, 2005.

¹⁰³ 50 cent, The massacre, Just a lil' bit, 2005.

„zlámané“ rytmy. Seznam hip-hopových stylů na Wikipedii dnes čítá přes třicet položek. Kromě toho se rapování začíná užívat v mnoha příbuzných žánrech (funk, world music, nejruznější druhy elektronické hudby, ale i blues, jazz a pod.). Zároveň se však začínají objevovat první zprávy o tom, že popularita hip-hopu v místě jeho vzniku prudce klesá. Lze se tedy domnívat že tento žánr čeká budoucnost především v zemích, které si jej ještě nestačili plně osvojit.

4. Hip-hop v Čechách

4.1 Historie a vývoj

První pokus reflektující hip-hopovou hudbu a způsob zpěvu se v Čechách objevil poměrně brzy, v polovině osmdesátých let. Zpěvák Lesík Hajdovský, který se do té doby věnoval kytarové muzice, se seznámil s novým hudebním stylem „ve kterém černoši jen tak povídají“ a pokusil se o českou obdobu. Se svou kapelou Manželé pak vytvořil hip-hopovou desku věnující se různým tématům, jako je život na sídlišti, na vesnici, či srážce mírumilovného UFA s vojáky. Texty byly psány s velkou mírou nadsázky, nicméně se dají vnímat i jako trefné sociální studie. Nejúspěšnější skladba „Jížák, jižák, město snů“ je reakcí na skladbu praotce hip-hopu Granmastera Flashe „New York, New York, the City of Dreams“ a je dodnes legendou, která se později dočkala mnoha remixů od dalších pražských raperů.

Ve stejné době se však do povědomí nejširší veřejnosti dostává jiný hip-hopový prvek, totiž tanec. Jiří Korn a skupina Uno vycházeli ve svém tanci z hip-hopového breakování. Milióny lidí tak znali jejich taneční kreace, aniž by přitom kdy slyšeli o hip-hopové kultuře.

Ještě před společenskými změnami a velkým kulturním uvolnění koketovala s rapem kapela JAR Michala Viktořika a Romana Holého. Jejich texty byly vždy provokativní a vyvolávaly pohoršené reakce. Hudebně se však skupina pohybovala stále na pomezí rapu a funku a za opravdový rap nebyla nikdy považována.

S porevolučním uvolněním přichází nadšení a vyvíjení věcí, které dříve nebyly. Nastává boom skatingu a elektronické hudby a paralelně s tím přichází první česká mladá hip-hopová generace. Zpočátku se jednalo skutečně pouze o skupinku několika nadšenců, kteří okoukávali prvky hip-hopové kultury z MTV a sami se je snažili napodobovat. První, co se zde z hip-hopové kultury ujalo byl tanec. Jeho průkopníky v Čechách však byli často cizinci. Jejich partička čítala asi dvacet lidí pocházejících z Angoly, Dominikánské republiky a Afghánistánu. V té době se formuje první porevoluční hip-hopová skupina, legendární WWW. Jejich texty byly hravé až dadaistické a kapela spíše popisovala svůj vnitřní svět a své představy, než by se věnovala sociální tematice.

auto obrácené na střechu, otáčí kolečkama, otáčí kolečkama,
Zapálí ohňostroje

....a karamel je cukr, kterej se neuzdraví,
karamel je cukr, kterej je nemocnej¹⁰⁴

První hip-hopoví nadšenci se věnovali téměř všem hip-hopovým prvkům, tedy jak hudbě, tak tanci, graffity i beatboxu. Malé skupinky, které začínaly každá zvlášť, se postupně začaly propojovat. Doba byla otevřená novým možnostem, již (a ještě(!)) nebyl nikdo, kdo by diktoval co a jak se má hrát. Jako zjevení se zviditelnili opět díky Jiřímu Kornovi. Ten ve svém pořadu „To znám“ uvedl jako zajímavost Ondřeje Anděru z WWW, který předváděl „bicí na pusu“. Následovala další spolupráce, kdy Jiří Korn zajistil kapele natočení videoklipu k písni „Noční můra“. Mladí hip-hopeři byli tak neústupní, že si prosadili vlastní režii a choreografii klipu, což se díky otevřenosti lidí z České televize podařilo. V klipu se nakonec objevili téměř všichni tehdejší hip-hopoví průkopníci. Ondřej Anděra z WWW to popisuje slovy: *„Nějak se nám podařilo obvolat se všichni, co už jsme se znali, a přišlo tam čtyřicet lidí, o kterých to v té době bylo. Který byli jakoby centrum, centrum ale i jako graffity a celý tý vlny.“*

S rapem se v té době začala seznamovat i mnohem širší veřejnost. Ne však díky těmto „pravověrným a alternativním“, nýbrž díky popovým hvězdám na MTV, jako byl MC Hammer, a především díky v té době velmi populárnímu stylu nazývanému dancefloor. Dancefloor spočíval v jednoduchém techno rytmu, do kterého melodicky zpívala zpěvačka střídaná ve zpěvu zpěvákem, který rapoval. V Čechách byli z tohoto žánru nepopulárnější Two Unlimited. Právě tomuto diskotékovému publiku vyšla vstříc trojice raperů z Tábora Rapmasters. Ti byli záhy považováni za „český rap“. Známa byla i kapela Piráti 44, kteří byli spíše hardcorového zaměření. Vznikající hip-hopová kultura, která vycházela z tehdejšího amerického oldschoolu zůstávala nadále v pozadí. Na koncerty WWW tak chodívalo kolem dvaceti lidí. V klubu Na Petynce pořádal Michal Viktořík z JAR hip-hopové večírky, na kterých se hrál jako na prvním místě v Praze americký rap, a kam zval jako hosty černošské muzikanty.

V pravověrné hip-hopvé komunitě¹⁰⁵ bylo vše ještě v počátcích a plné ideálů a naivity. Například za tvorbou graffity byla tehdy skutečně touha vylepšit šedivé město a byla určena pravidla na které budovy a místa se může kreslit a na které ne. Ondřej Anděra:

¹⁰⁴ WWW, Real Acid Juice, Karamel je cukr 1997.

¹⁰⁵ Výraz komunita zde používám ve smyslu méně spisovného výrazu „partička“. V tomto stádiu se však stále jednalo pouze o několik desítek lidí. Komunita ve smyslu party lidí, které spojuje určitý zájem. V prostředí amerických velkoměst má výraz „hip-hopová komunita“ pochopitelně dalekosáhlejší sociální souvislosti. Jak říká Ondřej Anděra z WWW: *„To byla prostě partička kamarádů. A člověk tomu může říkat komunita, ale každý z nás, když domaloval, tak šel domů ke svým rodičům. Komunita je trochu silný slovo pro tohleto, možná i jako nepravý.“*

„Bylo to naivní, jako jsme byli my naivní. Že jsme fakt věřili tomu, že i tím graffiti něco dokážeme. Byl to hroznej idealizmus v té době....pozdějš to začalo bejt agresivnější, jak bych to řekl, takovej adrenalinovej sport.“ Graffiti se Praha počátkem devadesátých let dokonce proslavila natolik, že byla z tohoto úhlu pohledu považována po New Yorku a Berlíně za třetí nejzajímavější místo na světě.¹⁰⁶

Další kapitola nastává kolem roku 1994, kdy vznikají PSH (zkratka pro vtipný název Peneři¹⁰⁷ Strýčka Homeboye). Měli vtipné texty popisující s nadsázkou život ve městě. Tedy o bezdomovcích, hippís, Romech a podobně.

Pan Dežo není cikán, pan Dežo je Rom,
když jede ve svym autě, tak troubí na klakson¹⁰⁸

Hipík je tady, hipík je tam, hipík je všude, kam se podívám
Hipík je tady, hipík je tam, hipík je všude, to znám!
Hipík Jarda, hipík Zdenda, v Praze se válí i hipík Venda¹⁰⁹

V té době se o hip-hop začínají zajímat i první Romové. Na popisovanou hip-hopovou komunitu byli z počátku napojeni jen dva: Čokoláda a Ivanhoe. Pravděpodobně se o různé prvky hip-hopové kultury pokoušeli i Romové jinde, ale šlo skutečně o první nadšence a hip-hop byl Romům ještě stále neznámý.

Počátkem druhé poloviny devadesátých let vznikají další hip-hopové kapely, 6 Polnic a Coltcha, částečně možno počítat i United Heads. Coltcha přinesla ostré sociální texty a opět tak rozšířila stylový záběr tehdejší scény.

Celej den ve strachu, že svoboda jednou vyjde.
ty se nás budeš bu bu bát, až přijde.¹¹⁰

Vzniká první hip-hopová kompelace Real Acid Juice, na které je vidět velká různost tehdy hraných stylů. Kromě WWW a PSH je na ní i anglicky rapující černocho Henry D s živou kapelou, tehdy rarita, a funkové United Heads.

Hip-hop se v té době utváří kolem žižkovského klubu Komotovka. Postupně se rozšiřují řady jeho příznivců. Časem se mění i hudební styl a kapely načas nahrazují počítačové sample živými kapelami a stylově se hudba začala blížit jazz hip-hopu. Díky

¹⁰⁶ BLN, „On Beats, Rhymes, Prague Walls and Life“, *Umělec* 4, 2000.

¹⁰⁷ Peneři je slangové označení pro bezdomovce.

¹⁰⁸ PSH, Demo nahrávka, ??? Citace podle vlastní paměti. Jméno onoho cikána-Roma jsem si vymyslel, neboť jsem jej zapomněl.

¹⁰⁹ PSH, Demo nahrávka, Hipík's rap.

¹¹⁰ Coltcha, amatérská nahrávka z koncertu na Squatu Ladronka.

novým podmínkám, kdy byli mnozí otevření všemu novému a které ještě nebyly zmapovány promotérskými firmami, bylo snadné domluvit hip-hopové akce kdykoliv a kdekoliv. Hip-hopové večírky byly spojením hudby s breakdancovými battly a přehlídkou graffity tvorby. Ondřej A.: „...ale v té době, když začly bejt ty živý kapely, to byl ten rok devadesát pět, šest sedm osm, to byla hrozná kulminace toho všeho. Že ve výsledku máš fakt těch devět set lidí v Roxy, nebo úplně plnej Bunkr, úplně plnou Subway.“

V té době se však přichází to, co časem přijít muselo, a co je v moderní době s hudbou neodmyslitelně spjato - velká nahrávací firma Polygram hledá svou rapovou kapelu. Zkoušeli navázat spolupráci s WWW, kterým však jejich diktující podmínky nevyhovovaly, a tak se zaměřili na mladší a „tvárnější“ začínající kapely. Tak vychází hvězda Chaozz, hip-hopová skupina mladých kluků, kteří se stávají dobře prodejným artiklem. Aby splňovaly hip-hopovou image, byly jejich texty výrazně stylizované a hudebníci vystupovali jako kritici jevů, které sami nepochybně nezažili:

Skoro každej má zbraň, používá ji i když nemusí,
Zase násilí, to se mi fakt hnusí!
A nože!
Nože?
Všichni proti všem - bum, bum!¹¹¹

Podobně i jejich největší hit Policijée:

Řek jsem jim (policii) svůj názor na zločin na ulici
a voni ať držim hubu nebo mi daj přes palici
že skončim v nemocnici nebo mě najdou v popelnici
a když to přežiju tak skončim ve věznici¹¹²

Skutečnou povahu svého života nechtěně přiznávají takovými písněmi jako Televize:

čumim, čumim, čumim na bednu,
sem z toho dřevěnej, prdel nezvednu.

Byli jakousi stylizovaně tvrdší obdobou tehdy populárního boybandu Lunetic a dočkali se opravdu veliké popularity jak v Čechách, tak na Slovensku. Hip-hopová komunita, o které by se v té době dalo již v určitém smyslu hovořit, se od nich však jednoznačně distancovala. V té době byla například často diskutovanou událostí situace, kdy se jeden z členů Chaozzu objevil na hip-hopové akci na squatu Ladronka a byl tam fyzicky napaden „pravověrnějším“ hip-hoperem z Coltchy.

¹¹¹ Chaozz, Planeta opic, Planeta opic, 1996. Ve videoklipu k této písni se na obrazovce objevují zbraně, proti kterým je píseň namířena, ovšem podle mého mínění bylo prvoplánovým úmyslem vzbudit dojem amerických videí plných zbraní, vzbudit dojem, že chlapi moc dobře vědí o čem zpívají a musejí zbraním čelit každý den.

¹¹² Chaozz, ...a nastal chaos, Policijée, 1996.

Na půdě této komunity se hip-hop vyvíjel vlastními směry nezávislými na požadavcích trhu. Vznikají další seskupení, např. Indy a Witch. Ti jsou stylisticky podobní PSH a postupně se začíná prosazovat styl, který byl po delší dobu určující. Stále se hovoří o životě ve městě, ale již ne s tak velkou nadsázkou. Většina textů hovoří o graffity, zpívání rapu, některé i o fotbale, plovárnách, létě, plážích a v neposlední řadě o kouření marihuany, zkrátka o všem, co mají interpreti rádi, a co dělají či dříve dělávali a čím žijí a baví se. Pokud bychom chtěli tento český styl srovnat se styly americkými, hodí se výstižné přirovnání, že se jedná o styl nové školy, ovšem vyznávající oldschoolové hodnoty.¹¹³

Praha až k ránu se chodí spát
Praha není jenom most a hrad
Praha je matka měst a nálad
Praha co víc si můžu přát....
.....na václaváku postavám kapsářům nic nevydám
.....zdravím všechny svý kámoše z Prahy
mám vás rád, jsme stejnej tým, a to mě baví
milujem tohle město, je to náš domov...¹¹⁴

Osobitý styl tohoto nejúspěšnějšího proudu českého hip-hopu umocňuje i specifický slovník a hra se slovy. Místo street, ulice, se používá „štrýt“ a místo styl „štyl“.

Vzhledem k poměrně malému rozsahu hip-hopové scény u nás i v jiných zemích východního bloku se skupiny interpretů z těchto zemí navzájem znali a často spolupracovali. Příkladem takové spolupráce může být kompilace východního hip-hopu „East Side Unia“ z roku 1997, na níž se setkávají interpreti z Čech, Slovenska, Polska a Maďarska. I na řadových deskách je však obvyklé mít hosta z některé země bývalého východního bloku. Zejména se Slovenskem je scéna natolik provázaná, že se dá hovořit spíše o hip-hopu československém, než o českém a slovenském, a tato provázanost se také stala častým námětem textů:

Pojď sem ty Dano, jak ze srdce mého československého, stejného
jednoho prostředí, taháme lano za ten samý konec, jak je dáno
Sídlištní styl, vše je napsáno, doloženo slova našema řečeno, to co ty, já
máme společnýho ne holku ale rap co jinýho¹¹⁵

¹¹³Keith Kirchner, „How Do You Say „Hip-hop“ in Czech?“, *The Prague Pill* 12, 2001. Dostupné na <http://www.think.cz/issue/01/3.html>.

¹¹⁴PSH, Repertoár, Praha, 2001.

¹¹⁵PSH, Repertoár, Spoločné zájmy (feat. Dano), 2001.

Úspěchem Chaozzu se dostává více pozornosti i těmto kapelám,¹¹⁶ a kontakty nakonec zprostředkovává dříve nenáviděný Def z Chaozzu. Kapely začínají vydávat své desky a někteří interpreti (např. Syndrom Snopp) si zakládají své vlastní malé labely, které jim umožňují tvořit svou hudbu bez omezujících představ vydavatele.

Již od počátku se projevoval velký problém českého hip-hopu, který podle mne spočívá právě ve skloubení toho, co představuje americký hip-hop, s českým prostředím. Nalézt takovou rovnováhu, aby se stále jednalo o hip-hopovou kulturu a přitom se vyvarovat trapných póz, které v českém prostředí vypadají směšně, bylo a je prubířským kamenem českých raperů. Nedostatek témat je znatelný i u těch, kteří byli „duší“ českého hip-hopu od jeho vzniku. Tento problém vymezení se vůči americkému hip-hopu je velice často reflektován a vlastně se stal jedním z témat:

nejsme gengstři, nestřílíme fízly a nehulíme krek,
občas pomalujem vlak, ale né zas tak moc¹¹⁷

....oba už nechcem sračku
kecy, jak používat novou bouchačku
byls vždycky posranej střílet, stejně jako Já
tak už přestaň hrát tu hru na zmrda
si bílej, co chce zčernat, aby byl MISTR "G" koukni nejsem z ghettu, a
stejně sem MC¹¹⁸

Podle mého mínění je však i ústřední téma českého hip-hopu vlastně pokusem vzbudit dojem legitimní hip-hopové kultury, tedy kultury ulice. Opěvování života ve městě a v ulicích je jakousi z nouze ctností a umělým vytvářením hodnot z prozaické skutečnosti.

ale pouze cesta ulicí je plná příběhů, tajemství a kouzel.
... Cesta štrýtu je zrcadlo nastavený žití,
trojrozměrná projekce mýho, tvýho bytí a neni zbytlí¹¹⁹

Duchaplnost témat je, jak jsme viděli již na americkém hip-hopu, problémem pro každý styl hudby založený na textech, kdy zpěvák musí během jediné písně zarecitovat či zazpívat desítky vět. Pokud se v souvislosti s angažovaným americkým hip-hopem (např. Public Enemy) hovoří o „mýtu akce“¹²⁰ dalo by se v případě českého hip-hopu hovořit o „mýtu ulice“.

¹¹⁶ Nejznámější český hip-hopový publicista Affro (Bbarák magazín) na toto téma říká: „Neznámá kapela sedmnáctiletých kluků prodala 50 tisíc desek! Tenkrát tu byla chvíle, kdy nahrávací firmy hledaly svoje “hip-hopové” kapely. Chaozz vydával Polygram. To znamená, že Sony hledalo svůj Chaozz, to znamená, že Warner hledal svůj Chaozz.“ <http://www.rave.cz/2002/11/affro.php>

¹¹⁷ Indy a Wich, My 3, My 3, 2001.

¹¹⁸ Syndrom snopp, Syndrom snopp, 3:04/102, 1997.

¹¹⁹ Indy a Wich+PSH, Cesta štrýtu, 2001.

¹²⁰ viz. str. 35.

4.2 Hip-hop mimo Prahu

O něco později než v Praze se hip-hopová kultura začíná rozvíjet i v jiných městech a největšího rozmachu se jí dostává v severních Čechách a na severní Moravě. Tématicky bývá tento regionální rap jinak zaměřený, což vyplývá to z odlišné sociální a demografické situace: nejvyšší nezaměstnanost, nepříznivá vzdělanostní struktura obyvatelstva, větší procento drogově závislých ale i z rozdílných povah lidí. Jak o tom mluvil Ondřej Anděra: *„...je to pro ně mnohem osudovější než pro nás dělat rap nebo breakdance, protože my jsme víceméně v pohodě sociálně...tuhle aktivitou je to pro ně jediná šance jak se z toho vymotat, defakto bych řekl, že si tím zachraňují životy. Tím pádem je to úplně uvěřitelný. V severních Čechách je hrozně moc pervitinu, a kdo nezačal dělat breakdance nebo jezdit na kole nebo na skateu, tak do toho většinou spadl.“* Rozdílnost a neadekvátnost pražského stylu v tomto prostředí vystihuje i litvínovský folkový zpěvák Xavier Baumaxa ve své parodii na tento styl (a patrně i na jakýkoliv československý hip-hop):

Stará mama, starý otecko, tuná tie múry treba zaliat dvojdeckou,
všeci sú chorí dospelí aj miminá medzi šachtami rovina-
prohráli sme - Karviná!¹²¹

Nejrozvinutější mimopražské scény by podle informací, jež jsem získával z různých stran, měly být v Karvině a Chomutově.

V Karvině se scéna začala formovat až v druhé polovině devadesátých let. V roce 1997 se začínají konat hip-hop párty v klubu Cassanova. Jeho majitel Master G pak v roce 1998 zafinancoval kompilaci karvinského rapu Rhymes Street Squat (RSS), na které vystupuje několik hip-hopových formací. *„...tyhle kompilace byly charakteristické tématy textů, které se odlišovaly od „standardních“ hip-hopových témat. Na RSS kompilacích se řešilo shánění práce, vydělávání a utrácení peněz, shánění a zbavování se holek, zábava a hlavně sociální témata a rodinné problémy.“*¹²²

Rhymes Street Squat bylo jakési volné uskupení černých i bílých hip-hoperů z „Šestky“ tedy Karvině 6, která je s patřičnou hrdostí považována za ghatto. V roce 2000 začíná fungovat i b-boyingová taneční škola v rámci domu dětí a mládeže. Label Bussinez Records vystřídal label RS-entertainment, který je dnes pro hip-hopový život ve městě klíčový. Vede ho nejznámější karvinský rapper DBS, který kromě vlastní tvorby a vydávání a propagace karvinského rapu plánuje založit i neziskovou organizaci, která by vedla mladé lidi z ghetta k rozvíjení jejich hip-hopových dovedností, ale i k cvičení bojových umění. Druhým rapperem, který u hip-hopu

¹²¹ Xavier Baumaxa: Ozajstný hip-hop, Buranissimo forte, 2005.

¹²² Mapa: Karviná. Přehled karvinské scény vypracovaný DBS jako podklad článku do časopisu Boombab.

zůstal a pracuje na něm je mladý Rom Lukrecius Kišš, který si říká Chang (čti čeng). O Changovi bude ještě pojednáno dále. V roce 2003 vznikla Break Bones Crew, momentálně jediná aktivní karvinská taneční skupina.

Pověst, že Slezané jsou drsní lidé není klišé a odlišný způsob života tak tvoří i odlišnou kulturu ulice a texty DBS o tom vypovídají: o kamarádství, o tvrdém životě v Karvině, marihuaně a pod.. Ústřední téma je u něj však práce sama na sobě. Uvědomil si, že pokud chce dosáhnout úspěchu, musí pro to tvrdě pracovat, a tento přístup se snaží sdělit ostatním. Jeho písně se tak jmenují např. Zavčasu se vzpamatuj, K.A.R.V.I.Ň.Á.K. či Kompenzace. Jedná se o jakousi českou obdobu modelu tak častého v Americe, kdy o prostředí ghetta a ulice zpívá ten, kdo toto prostředí důvěrně zná a je s ním stále pevně spojen. Takové texty pak vyznávají hodnoty tohoto prostředí. Nejedná se o intelektuální nadstavby, ale o návod jak v tomto prostředí existovat bezpečněji a hodnotněji.

„... neříkej mi, že na šestce žije shit, věř mi že rozbitému je ti občas líp, neříkej mi, že se ti chce ze mně a z mých keců blít, postav se a bojuj, když něco chceš mít, tak nestačí jen chtít, to co chceš mít, by sis měl vzít, dámy a páni, dovolte mi představit, tohle je karvinské ksicht, kterej se vždycky bude bít, za to za co bude chtít, na falešné pravidla blít, a klid bude chtít, v kapse nosit sáčky a v nich shit.“

RUMAN: „Neříkám každej, ale myslím si že, většina v tomhle městě se snaží a chce jít rovně, na cestě trnité na které každý řve....
....duše dobré i zlé, nezaměstnané, jenom jedno je rozděluje, hrdost to je, i ty máš tu svou, na kterou dáš, jsi-li karviňák, tak se snaž a sakra nepodraž, kámoše svýho, černýho, bílýho, dobrýho jako seš ty...“¹²³

„Prachy auto byt, každý z nás chce mít, spokojeně žít, za svým cílem jít, mít doživotní klid a prachy auto byt.“¹²⁴

Stejně jako bylo vidět například na výše probíraných textech KRS-One z Bronxu, i na tyto texty lze pohlížet kriticky v tom smyslu, že neodsuzují to, co by měly odsuzovat, a nenabízejí dostatečnou alternativu k popisovaným jevům. Ale proč by měly? Jedná se o nejautentičtější výtvoř pouliční kultury dotažené na vysokou úroveň se svými hodnotami, slovníkem a stylem, s jakými jsem se při svém výzkumu setkal. Toto prostředí (např. Karviná 6) by mohlo být mnohem bezpečnější a dostupnější cestou k výzkumu ghett a jejich umění v jakémisi malém měřítku. (Alespoň některé aspekty jsou snad se situací v Americe srovnatelné.)

Neznalost prostředí v jiných částech republiky může působit neporozumění obsahu textů ze strany pražské scény. Časopis BBarák tak prý často hodnotil texty karvinských raperů

¹²³ DBS, 6ka, K.A.R.V.I.Ň.Á.K. 2004.

¹²⁴ DBS, 6ka, Kompenzace, 2004.

jako stylizaci do gangsterského stylu. DBS to komentuje slovy: „oni nás budou pomlouvat, že si hrajeme na něco, a když na ně přijdu tak dostanou po piči, aspoň uvidí, že to je pravda...a sami přitom oni si hrajou na něco – na pohodu. Že všechno je dobře, nikoho neurazit, protože je přesně ohraničené co a jak...On je v piči (Afro-Bbarák), děláme si svoje tak, jak to chceme my.“

V Chomutově se začal hip-hop rozvíjet rovněž v polovině devadesátých let a jako mnohde jinde nejdříve s graffity, později rapem a tancem. O chomutovském stylu MC Slewa říká: „Hafo drog, lidi kšeftují...je to drsnější a všichni jsou na to jako pyšný, takže to je takovej podobnej pohled spíš k tý Karviný, než k tý Praze.“

Na těchto scénách je zajímavá provázanost romských a neromských prvků. Jak o tom povídal Ivanhoe: „...ty jsou tak navyklý tím životem s těma Romama, že, jak bych ti řekl, že jsou bílý, jsou to Češi, a chovaj se jak Romové. Říkaj „héj more, co je, brácho“ a takhle mluvěj. Jak bych to řekl: bílý Romové?“ Blíže na toto téma však v části 6.2.

4.3 Poslední vývoj české scény

Hip-hop se stává stále více populárnějším a vedle několika původních kapel s vlastním originálním stylem tak vznikají další, které je často kopírují. Vznikají tak jakési textové vlny, kdy je v každém období populární určitý druh textů. Když tedy přišla mladá formace Supercrooo s vulgárním a arogantním stylem, začalo se tak zpívat téměř všude. Ondřej Anděra: „...a zjistíš, že používají stejný obraty a ta móda toho, že se teda bude nadávat timhlectím způsobem...a vznikaj hrozný plagiáty, a to ještě i plagiáty plagiátů. Že se vytratila trochu originalita.....Nějak se to unifikovalo. Druh zvuku, i to frázování i ta kultura.“

Supercroo vstoupili na scénu s novým nevybíravým stylem, který se setkal s ohlasem především u nejmladšího publika. Jako příklad jejich proklamovaného sebevědomí uvádím část rozhovoru z internetového portálu Boombap, který se týká jejich vlivu na zdejší scénu. I přes nadsázku je v něm důležité sdělení, že se scéna mění, a to z velké části jejich zásluhou:

„...Následuje totální mánie, šilenství a přenastavení levelů v rytmu Toxic Funku, experimentální, hranice posouvající projekt Dixxx a psychotický, fatální, vše v dosahu bortící Neurofolk. Rappeři v ČR i na Slovensku v důsledku těchto jednotlivých zářezů mění či přizpůsobují svůj styl, beefuje se, nastává blažená doba „temna“....“¹²⁵

¹²⁵ <http://boombap.cz/shop-news/supercrooo-2-nosaci-tankujou-super-new-lp-unreleased-unheard-jiz-brzy/>

Jejich texty útočí jak na soudobé interprety, tak na cíle, jakými jsou hvězdy popmusic a populární osobnosti zábavního průmyslu osmdesátých let.

Řídím nábor talentů do porna,
Dáda Patrasová je adeptem číslo jedna¹²⁶

Do českého prostředí, kde byli všichni dosud se všemi zadobře tak přichází další hip-hopový prvek, totiž beefování¹²⁷.

Většina českých raperů se však nadále navzájem zná a v zákulisí panují spíše přátelské vztahy. Ondřej A.: „... *Zase ty lidi nevědí, že se všichni známe, bavíme se normálně a že víme, jak to kdo myslí.*“

V posledních letech začínají být více populární i skupiny, které již poněkud vybočují z rámce hip-hopu, jako Prago Union nebo Bow Wave. Jejich frázování není tak důrazné jako v ostatním českém rapu. V loňském roce se po deseti letech opět dali dohromady WWW, aby natočili své debutové album, a jejich hudba a rap se blíží spíše českému undergroundu (Plastic People a pod.) než hip-hopové kultuře. I oni však sklízeli mnohem větší úspěch, než čekali.

Budoucnost hip-hopu patří možná právě fúzím s jinými žánry. O tom svědčí například i velká popularita hip-hopvého etno projektu Gipsy.cz, na nějž se zaměřím níže. Pokud však vydrží popularita hip-hopu až do doby, kdy vyrostou dnešní (především romští!) youngstaz¹²⁸, můžeme se teprve těšit na skutečně masivní hip-hopovou kulturu. O nich však až v závěrečné části této práce.

4.4 Amatérská (či Ještě více amatérská) hip-hopová scéna

Vedle nejznámějších kapel, ze kterých jsem věnoval pozornost stejně jen několika, existuje mnoho dalších více či méně kvalitních a známých, jejichž zmapování je nad rámec možností i mimo aspirace této práce. Počet ryze amatérských formací po celé republice je vysoký, v řádech desítek až stovek.¹²⁹ Úroveň většiny těchto kapel snižuje nevyváženost kvalit hudebního doprovodu, textu a vlastního přednesu. Tam, kde najdeme kvalitní texty, chybí většinou kvalitní hudební podklad či přesvědčivý přednes a naopak.

¹²⁶ Supercrooo, Toxicfunk, Fotky z novin, 2004.

¹²⁷ Viz část 3.5.

¹²⁸ Slovo youngster je složené z young a gangster a dalo by se tedy přeložit jako malý gangster.

¹²⁹ Seznam českých uskupení na <http://www.hip-hop.cz/artists/> čítá téměř osm set položek. Mnoho z nich však patrně nemělo dlouhého trvání a zbylo po nich jen jméno v seznamu nebo odkaz na nefungující webové stránky.

Nemusím bejt na špici a pořád se mám cool
Nemusím mít všude zlato, když nad něj je sůl¹³⁰

Texty bývají již klasicky o tom, jak interpreti dělají hip-hop. Zpěváci se evidentně potýkají s nedostatkem námětů a hledají pak taková témata, která by mohla navodit temnou, vážnou či agresivní náladu amerického hip-hopu, která je oslovuje. Někteří překvapivě zpívají o tom, že nejsou dobří rapeři, častá je také snaha o dissy a bránění se jim: jakákoliv kritika i úplně neznámých kapel je řešena s velkou vážností a stylizací do rolí rapových hvězd. Mnoho z nich nemůže zpívat ani o životě na ulici, neboť nejsou z města. . Jak podotkl publicista Affro „*Na vesnici se to asi fakt dělat nedá – rapovat o slepicích.*“)“¹³¹. Někteří se o to přes nedostatek zkušeností přesto pokouší:

Vole ty nemáš ani páru, jak to na ulici chodí, ...ty nevíš jak krutej je tam den i noc, ale abych pravdu řekl, tak já toho taky nevím moc, ale znám kluka, co si tyhle sračky prožil....¹³²

Hip-hopová móda stále roste a s dobou jdou i křesťanské kapely, které se poněkud přehnaně nadšenými hlasy snaží obracet na víru. To, že je hip-hop používán i jako prostředek evangelizace, svědčí o jeho stále rostoucí popularitě také.

a naším jasným cílem je evangelizace,
ne legalizace THC, THC...
nemáme zakouřený plíce, takže vydržíme více
a ještě, ještě více; ještě extra, extra více¹³³

Rozpis aktivit církve, ke které se tato kapela hlásí, je také zajímavý. Kromě nedělního shromáždění a dvou sportovních událostí obsahuje i dvakrát týdně výuku breakdance.

¹³⁰ WWW.whollyghetto.wz.cz

¹³¹ <http://www.rave.cz/2002/11/affro.php>

¹³² Více méně, (obec Nové sedlo/Loučky).

¹³³ Wessani, (Praha).

5. Romové a hip-hop

Počátkem devadesátých let se hip-hopu věnovalo jen několik málo Romů¹³⁴. Ostatní se s touto kulturou začali seznamovat postupně především prostřednictvím televize a díky hvězdám jako byl Vanila Ice. V druhé polovině devadesátých let začíná být hip-hop mnohem více populární a o rapování se pokouší čím dál více Romů. To bylo patrné například na účasti v soutěži amatérských hip-hopových skupin v hudebním pořadu TV Nova v roce 1997, kde byla většina zúčastněných kapel romská. Většího úspěchu a popularity, případně zájmu vydavatelů však, kromě objevení se během soutěže několikrát v televizi, žádná z nich nedosáhla. Přesto někteří ze zúčastněných, například Ivanhoe¹³⁵ z kapely Black Angels a Gipsy z Kalo Rikonos u hip-hopu vydrželi dodnes a postupně se vypracovali.

Téhož roku vychází první album skupiny Syndrom snopp, o níž bude široce pojednáno dále, a ti v písni 3:04/102 zpívají o romské hip-hopové scéně a vyjmenovávají spřátelené romské rapery:

KALO RIKONOS brzo přijdou !
reprezentí: GIPSY, DA SMOG, BENG&MC, KEY-C, MC JULIO, P.B. a L.G. TANOS
... BLACK CATS ! těš se, světe,
přijdem si pro respekt !

I přes obrovskou popularitu všech složek hip-hopu je však i dnes těžké najít romské rapery. Mnoho z nich neopustí nikdy rámec ulice a získat kontakt a dostat se k nim je i přes velké úsilí spíše věcí náhody. Většina mladých Romů cvičí raději beatbox a tanec, které jsou provozovány skutečně téměř každým z nich, slovy se jich však vyjadřuje jen málo.

Nicméně několik romských interpretů se proslavilo natolik, že dnes zastihují rapery české. Jsou jimi především slovenští Kontrafakt a v Čechách Gipsy. Jsou přijímáni ve velké míře jak majoritním, tak romským publikem, a prodávají tisíce desek.

5.1 Kontrafakt

Skupina Kontrafakt je na Slovensku velice populární a z domácího hip-hopu považována za bezkonkurenčně nejlepší. Její zakládající člen s uměleckým jménem Rytmus je Rom, a patrně především díky tomu je kapela velice populární i mezi českými Romy.

¹³⁴ Na toto téma jsem vedl rozhovory s J. Bangou, MC Ivanhoem a I. Anděrou. Rozhovory s ostatními rapery, kteří začali později, jejich tvrzení potvrzovaly.

¹³⁵ V Čechách jsou tohoto jména rapeři dva. V této práci se vždy jedná o „černého“ Ivanhoa (narozdíl od více známého ovšem kvalitativně pochybného Ivanhoa tvůrce písně Way Of Life).

Kontrafakt zpívají však většinou slovensky, a kromě přirovnání k mulovi¹³⁶ či velmi ojedinělého používání všeobecně známých romských slov, u nich není romský prvek patrný. Hudebním stylem, texty i image se Kontrafakt blíží americkému gangsta rapu, aniž by ale tato stylizace vyznívala nepatříčně jako pouhá hra; Rytmusovi se zlatými zuby a řetězy kolem krku každý uvěří, že takový opravdu je. Líbí se mi rozdělení hudby i textů podle O. Anděry, který je dělí na tělesné (ty co povzbuzují k tanci, tělesnému prožitku), texty se sdělením (např. sociální tematika) a texty či hudbu vesmírnou (která se snaží popsat vyšší sféry a abstraktní asociace). Rytmusův rap pak zcela jasně spadá do první kategorie.

Počúvaj, naša lyrika neni jemná !
 Je ostrá, ale zato prave verná !
 My nejsme sami, neni sme dosraní,
 HipHop silnejší ako predtým to tu rozjebáva z každej strany !¹³⁷

Jde spíše o slovní výplň do rytmu, která vypovídá o životním stylu kapely a o jejich přístupu k rapu. Dalo by se říci, že kapela zpívá o tom, že zpívá.

Kontroverzi například způsobil jejich videoklip „Moji ľudia“, ve kterém vystupují i lidé spojovaní s podsvětím a jejich, pro slovenské podsvětí typické, terénní mercedesy. Kontrafakt se o tom vyjádřil přibližně v tom smyslu, že chtěli vzbudit respekt, který tito lidé bezesporu mají: „*Vždy sa mi budú páčiť veľké autá a drsní ľudia. Patrí to k rapu. A je mi úplne jedno, kto má akú minulosť – či predával heroín, alebo je na nejakých zoznamoch.*“¹³⁸ Proslýchá se dokonce, že kapela a lidé kolem ní účinkují na soukromých mafiánských oslavách. Texty Kontrafaktu jsou tedy neustálým sebezpotvrzováním jejich drsného stylu. I tak však nejsou jeden jako druhý a jsou, pokud člověk přijme jejich ostrý styl, zábavné.

My sme Pieštany,
 za sebou kokotov len s vyboxovanými, vydretými plecami,
 kerí ťa rozjebú holými pestami,
 tak radšej drž piču, nemudruj, neotravuj rečami¹³⁹

V takovémto případě, kdy se může tematika textů posluchače bezprostředně dotýkat, vyplývá napovrch více ona absurdita určitého druhu rapu, kdy je zločin ceněn jako hodnota. To je patrné i v internetových diskusích na toto téma, kde se střetává obdiv k gangsterům se střízlivějším pohledem na věc:

□ DRAGO :

[2006, 19 Máj @ 19:02](#) Aj ja som z Povazskej a znam tu takych podobnych. Maskace a vetko len v značke Thor Steinar....G-ckove mercedesi pred barakom a respekt ktory ti ludia budia sa da krajať!!!

¹³⁶ Duch zemřelého, podstatná součást romských představ o světě a náboženství.

¹³⁷ Kontrafakt, E.R.A., Moji ľudia, 2004

¹³⁸ <http://www.cernak.sk/2006/05/01/podsvetie-v-soubiznise/1/>

¹³⁹ Kontrafakt, E.R.A., Moji ľudia, 2004.

□ *to je jedno :*

[2006, 25 Máj @ 17:13](#) chlapi, rad by som pocul vase reakcie ak sa to raz obrati proti vam... alebo sa vas to dotkne v negativnom zmysle slova, potom vam nepomozu ani maskace, ani thor steinar, viem co to je, netreba to prehanat.

omar jebal som ci mater... :

[2006, 22 Máj @ 9:19](#) respekt a strach su k sebe dost blizko a preto si ich niekory jebovia mylia, respekt je o tom ked si vazim pracu niekoho ineho a strach vzbudzuje i tma, co mam respektovat na tom ze niekto si povedzme ceni lowe vyse jako zivot ineho...¹⁴⁰

5.2 Chang

Chang (vlastním jménem Lukrecius Kišš) je triadvacetiletý romský raper, tanečník a boxer z Karviné. Od čtyř let se učil tancovat podle videa a na plácku uprostřed Karviné 6 předváděl „Michaela Jacksona“ za porci hranolek ze stánku. S příchodem hip-hopu do Karviné začínal tancovat breakdance a zpívat. Jeho první nahrávka se objevila na druhém pokračování karvinské hip-hopové kompilace Rhyme Street Squat. Od té doby hostoval v mnoha písničkách, nejčastěji se spřáteleným rapperem DBS. Jejich styl je velmi podobný a společně tak určují ráz současného karvinského rapu. Kromě tance se též od dětství věnoval různým bojovým uměním, z nichž si nakonec vybral kickbox a dosáhl v něm mnoha vítězství v celonárodních soutěžích.¹⁴¹

Z vyboxovaných peněz si pak sám zaplatil natočení videoklipu ke své písni Jedinečný¹⁴². V tanci vyvíjí svůj vlastní styl, ve kterém spojuje bojové umění s tancem. Po dva roky vedl taneční školu Black Bussinez v domě mládeže. V současnosti dokončuje své debutové album, a tak se o jeho potenciálu budeme moci dozvědět více až za několik měsíců. Changovy texty líčí jeho život v Karviné tak, jak jsem popsal již v části o mimopražské scéně. Texty jsou ze života, vyznačují se však někdy až nesouvislými přechody z tématu na téma.

Začínám ně-co, ani nevim kurva co, tak hele brácho co je? ta kunda byla moje.....městská policie už mě zastavuje, už mě kontroluje protože si jiný, protože si černý, protože seš frajer, protože se lakuješ, na to holku dostaneš, a pak si s ní hraješ a jen jí vychutnáváš, jo, tancuješ, ha, rýmuješ, hm, pózuješ, a, bojuješ, dělám to co umím, protože já musím ve svym životě, ještě hodně zkusím, a tak stojím, vymejším, když se procházím karvinským ghettem, a všem dětem, náladu zvednem, všichni co jste tady, jó, mezi námi, hmm, rapperami, tak, pojďte s námi, ať je nás víc, a tím chci říct z plných plic: bang a je tu Chang...náš život a náš styl je dobře udělaný, skvěle vychytaný, každý zpívá to, co ho baví, staví si svůj život sám podle sebe, pamatuj RS s tebou nevyjebe, RS s tebou nevyjebe.

¹⁴⁰ <http://www.cernak.sk/2006/05/01/podsvetie-v-soubiznise/1/>

¹⁴¹ Přehled minulých koncertů a vystoupení i boxerské úspěchy na www.rs-ent.com/chang

¹⁴² Klip Changa i videa DBS ke shlédnutí na www.youtube.com/6ka

Tančím tady sám, vedle sebe nikoho nemám, a tak se ptám, jsem černý hajzl?...Ne, mé tělo ožilo a duše vystoupila ven, zjistil jsem, jaký vlastně jsem...že od zítřka nehulím, tak přemýšlet nebudu a nabiju a protáhnu si hubu, hubu, v tomhleto rytmu, ty kundo! si do tebe rýpnu, od svých slov neustoupím, nezměknu...vždycky na mě nadáváš, když mám svůj lačno stav: (romský dívčí dvojhlas): Ty špíno, ty špíno, zkouřená, jó zkouřená.¹⁴³

Spolu s DBS má Chang v Karviné (a především na „šestce“) velký respekt. Pokud zpívá o tom, že dětem zvedá náladu, je to pravda, neboť každé dítě je rádo, když se s ním baví někdo takový, jako on.

5.3 Gipsy

V současnosti nejznámější romský raper v Čechách je Radoslav Banga, uměleckým jménem Gipsy.

Začínal jako MC v romské kapele Kalo Rikonos (černí psi) pod uměleckým jménem G, později Gipsy. Při příležitosti hostování na koncertě skupiny Chaozz se seznamuje s DJem Smogem a po rozpadu Chaozzu spolu dávají dohromady skupinu Syndrom Snopp (pojmenované podle jedné písně Kalo Rikonos). V základní sestavě byl ještě Gipsyho bratr (dvojče) Patrik Banga pod jménem Key-C. Složení pak krátký čas doplňoval i černý raper Fuko.

Jejich styl se od dosavadního českého hip-hopu zásadně odlišoval. Hudebně měl mnohem blíže k americkým stylům. Některé skladby mají temné podklady jako gangsta rap, zpěv je někde křičením podobný Public Enemy nebo Beastie Boys. Výstižné je označení, že se jednalo o „tajemnou“ muziku.¹⁴⁴ Texty byly oproti českému odlehčenému stylu naopak silně emotivní a témata co nejvážnější a ještě k tomu naprosto vyhrocená.

V roce 1997 jim vychází první album nazvané prostě Syndrom Snopp. Obsahově by se daly texty rozdělit do tří či čtyř hlavních okruhů, které se však prolínají. Největším tématem je pro Syndrom Snopp (SS)¹⁴⁵ život v jeho existenciálních rozměrech. Tedy téma života a smrti, Boha, ďábla, utrpení a pod.. Již v mluvené předmluvě je modulovaným hlasem sdělováno, že lidské činy a zloba měly za následek znásilnění matky Země, která zplodila nechtěné dítě, které je zrcadlem lidské zloby, a první píseň na to navazuje obdobným textem,

¹⁴³ DBS: 6ka, Od zítřka nehulím (feat. Chang), 2004.

¹⁴⁴ <http://skola.romea.cz/cz/index.php?id=hudba/28>

¹⁴⁵ Tyto iniciály sice probouzejí poněkud jiné konotace, nicméně je tato zkratka skupinou samou používána.

ve kterém je jako dítě apokalypsy prezentován právě SS. Témata „posledních věcí“ se objevují i v mnoha dalších písni a vyznívají velmi rozzlobeně a hořce.

Od chvíle, kdy ses narodil,
Bůh věděl co jsi zač
ve dni, kdy ses narodil,
Bůh vydal zatykač
narodil ses jako člověk
to je nejvyšší trest
Trest smrti (zatykač, zatykač)...¹⁴⁶

Bůh, to je ten největší lhář,
vůdce co nikdy neukázal svojí tvář¹⁴⁷

Podobné texty neměly v českém hip-hopu obdobu a těžko by se hledaly i v hip-hopu americkém.

Další téma je o společnosti, která je plná přetvářky, nenávisti, rasismu a diskriminace těch, kdo se rozhodli žít jinak než ona.

Od malička vstávám do rána
plnýho předsudků...
....a každé den se ptám sebe
jestli je taky tam nahoře jenom pro bílí nebe
nevím, do prdele, furt mi to nedochází
kdo nás do jámy bez důvodu hází
....můžu bejt supr, netrestanej, slušnej,
ale furt budu pro vás zasranej¹⁴⁸

Společnost je obviňována z toho, že všechny nutí do předem určených rolí, ze kterých není úniku. Svět je viděn jako „kriminál“, a to jak společensky, tak existenciálně.

pro zdravý- nemocný vymezili zónu,
předem nám určili osobní pózu,
a ty, co chtěli poznat, poznali že de to,
tak radši jim udělali z života velký ghatto
a těm, co udělali do systému díru,
sebrali všechnu víru, neuznali jejich sílu.¹⁴⁹

Téma společnosti někde splývá s tématem apokalypsy, která nastává právě jako důsledek služby mamonu a nepoctivého přístupu k životu.

Na první pohled se tyto texty zdají až extrémně dramatické a patetické. Zvláště když se v první skladbě SS prohlašuje za dítě apokalypsy, které ohlašuje její příchod. V podobném duchu jsou však všechny skladby a není pochyb o tom, že jsou texty myšleny víceméně vážně a že si Gipsy vzal na svá bedra celý svět tak, jak je to ostatně v přechodu k dospělosti časté.

¹⁴⁶ Syndrom snopp, Syndrom snopp, Zatykač, 1997.

¹⁴⁷ Syndrom snopp, Syndrom snopp, Kriminál, 1997.

¹⁴⁸ Syndrom snop, Syndrom snop, Fak se nediv, 1997.

¹⁴⁹ Syndrom snop, Syndrom snop, Kriminál, 1997.

V době vzniku kapely se ocitl Radek Banga (Gipsy) bez domova a přežíval na ulici, což mělo, podle prezentace kapely na vlastních webových stránkách, na podobu textů značný význam.¹⁵⁰

Některé texty pak řeší problémy každodenního života, ovšem v prostředí ulice plného nebezpečí. V jedné písni Gipsy s Da Smogem například nabádají k tomu postavit se ke zlu čelem a zmlátit toho, kdo se nás snaží utlačovat¹⁵¹, jinde varují před kriminálním životem, který vede do záhuby.¹⁵²

Vedle existenciální tematiky je nejčastěji probíráno téma rasismu. Problém rasismu je vnímán značně silně, nicméně je zasazen do souvislosti s celkovou společenskou situací, jejíž tematika byla již probírána. Rasismus je vnímán jako jeden z aspektů celospolečenské krize, kdy jsou lidi tlačeni okolím do svých rolí.

Děláte ze mě horšího, než vy sami ste
abych byl ten horší, vo to tady de ? - NĚ !¹⁵³

Pokrytecká společnost je obviňována z toho, že odmítá přijmout jinakost, a místo aby se snažila problémy řešit, je ještě prohlubuje a chce na nich vydělat. Romové jsou „házeni do jednoho pytle“ a je o nich, jako alibi diskriminačního přístupu, naschvál vytvářeno negativní mínění.

všichni běháme v tom bludivým kole
rozdíl jenom v tom,
že my sme vždycky dole

takový sme my! Tmavý od přírody
a to nechcete přijmout, naše způsoby
furt jenom chcete,
aby přizpůsobili jsme se my, abysme byli jako vy¹⁵⁴

Cestu z této situace ven vidí Gipsy ve vymanění se z omezující společnosti. Co to však znamená, ale není z textů jednoznačné.

Pokud chceme v textech první desky SS rozpoznat ucelený systém, není snadné jej nalézt. Toto úsilí znamená rozmotat konglomerát nejrozumnějších názorů. Společnost je jednoznačně vnímána jako špatná a omezující. Stejně tak život na zemi je spíše utrpením, ale již není jasné, zda pouze kvůli společnosti, či existenciálně. Některé texty vypovídají totiž

¹⁵⁰ Před tímto obdobím měli Syndrom snopp již připravenou desku, kterou však díky tomuto období předělali a obohatili o několik hodně emotivních a dramatických skladeb. (www.paranormalz.cz/historie.php).

¹⁵¹ Syndrom snopp, Syndrom snopp, Není co ztratit, 1997.

¹⁵² Syndrom snopp, Syndrom snopp, Odpočivej v klidu, 1997.

¹⁵³ Syndrom snopp, Syndrom snopp, 3:04/102, 1997.

¹⁵⁴ Syndrom snopp, Syndrom snopp, Fak se nediv, 1997.

o tom, že celý svět je vlastně vězení, a to již jako součást božího plánu. Řešení je tedy v pokusu o prolomení tohoto vězení:

ale radši budu grázl, radši budu Černej pes,
kterýho si uvázal včera na řetěz, a dneska už tam není,
i když se dostal ven,
je obklopenej dalším kriminálem¹⁵⁵.

Co však tento únik znamená, opět není jednoznačné. Někde Gipsy varuje před kriminálním životem, jinde se zdá zastávat názor, že vše je natolik zkažené, že nejrozumnější je rezignovat na morální normy.

...i když je to furt lepší, než
aby celej můj život byly jenom prachy a lež¹⁵⁶

Dodneška ste mě tvořili a já už nechci dál
dodneška sem si vaše kecy nakecával
ale teď sem černej čokl, špatnej, špinavej
miluju smrad z peněz a chci bejt zazobanej¹⁵⁷

Podobně je nazírána nejen situace individuální, ale celého romského etnika v Čechách:

fakt se nedivte,
že vám serem do huby...¹⁵⁸

Dá se tedy říci, že SS na své první desce pojmenovává problémy, ale na jejich řešení nemá jednoznačný názor. Z textů však vyplývá, že kapela sebe sama vnímá svým způsobem za „osvícenou“. Ne ve smyslu, že by znala řešení problémů, ale spíše tak, že si uvědomuje krizi obrovského rozsahu a cítí se povolána o ní zpívat. Informuje o společnosti, která utlačuje svobodomyšlné lidi do určených rolí, a tak je vedle textů nebetyčného rozletu mnoho písní o každodenním životě, a mnoho dalších pak o pokusu vymanit se z něho. Snaha o změnu je tak vidět na dvou rovinách, apokalyptické a běžné, každodenní. Druhá z nich je patrná například v mluveném doslovu desky, kdy Gipsy poněkud pateticky říká, že:

„Tuhle desku jsme neudělali proto, abyste teď vyšli do ulic a navzájem se pozabíjeli, ale proto, abysme ukázali, že černej a bílej v týdle zemi plný loutek se dokážou navzájem respektovat a že dokážou žít vedle sebe“¹⁵⁹

¹⁵⁵ Syndrom snopp, Syndrom snopp, Kriminál, 1997.

¹⁵⁶ Syndrom snopp, Syndrom snopp, Fak se nediv, 1997.

¹⁵⁷ Syndrom snopp, Syndrom snopp, 3:04/102, 1997.

¹⁵⁸ Syndrom snopp, Syndrom snopp, Fak se nediv, 1997.

¹⁵⁹ Syndrom snopp, Syndrom snopp, Outro, 1997.

Vážnost témat je vidět i z četnosti používání slov jako „život“ a „smrt“, které jsou nejčastějšími podstatnými jmény v textech. Hned po nich následují slova „kriminál“ a „zatykač“ (je v textech užíván jako metafora pro bezvýchodnost života a jistoty smrti) a ještě dalším nejčastěji užívaným slovem je slovo „ven“ což ilustruje touhu autorů uniknout ze všeho, co se je zužuje. Také jméno kapely je v textech mnohokrát opakováno, někdy pouze pro umocnění dojmu z rapu kapely, jak je v hip-hopových textech zvykem, jindy však v souvislostech, kdy je kapela prezentována jako „dítě apokalypsy.“

Album mělo veliký úspěch, čehož si všimla velká nahrávací společnost BMG, která Gipsyho a částečně i Da Smoga angažovala a Gipsy u ní v roce 1999 vydal pod jménem Ramonis „*soulově-popově-hip-hopovou desku s jemným nádechem jazzu*“¹⁶⁰ Album však, patrně díky přílišnému míchání stylů, nenašlo mnoho posluchačů a komerčním popovým zaměřením desky se navíc jeho protagonisté na čas zdiskreditovali u hip-hopových fanoušků. Vracejí se tedy k hip-hopu a obnovují činnost SS, v sestavě obohacené o několik dalších raperů: Tchybo, raperka z Ostravy, Christos a Frangoss. Gipsy zůstává stále hlavním zpěvákem, ale i tak měla změna sestavy vliv na úbytek textů s romskou problematikou.

Na přelomu let 2001 a 2002 vychází druhá deska SS, nazvaná Syndrom snopp II, s podtitulem Syndrom separace, koncipovaná jako soundtrack k neexistujícímu filmu. Hudebně je to na české poměry opět netradiční hip-hop, oproti první desce je však hudba i zpěv méně agresivní. Texty se nadále zabývají celospolečenskou krizí, ústící do nadcházejících změn, apokalypsy, vzpoury či anarchie. Téma běžného života se na desce téměř nevyskytuje a texty se odvíjejí v rovině mytologických přirovnání. Díky tomu není vždy zřetelné sdělení jednotlivých textů. Oproti první desce je více rozvedena příčina krize společnosti, která je viděna v separaci, oddělení se lidí navzájem, ale i oddělení dobra a zla a světla a tmy, které jsou užívány jako paralela k oddělení dobré a špatné stránky v nás.

Nejednotná mysl kráčí ulicema,
je to mysl každého z nás, co je oddělena,
od myslí obyvatel smrtelné planety,
co je oddělená od vesmírných podstaty

syndrom separace je příčinou zla,
který přichází, když je mysl zaslepená
a vidí jenom sebe a sebe a sebe,
v tu chvíli nejsem v tobě a ty nejsi ve mně¹⁶¹

Podobně jako na první desce není z tohoto stavu, podle textů některých písní, úniku.

¹⁶⁰ <http://skola.romea.cz/cz/index.php?id=hudba/28>

¹⁶¹ Syndrom snopp, Syndrom separace, Syndrom separace, 2001

Stejně jako dříve, je společnost viděna na scestí, snažíci se marně o to přelstít osud.

Black-Jack se dere až na poslední drobný
Hrajou, hrajou, strkaj tak dlouho pracky
Do pekelných pecí, až nakonec shoří¹⁶²

SS je někde viděn jen jako část všeobecně panující separace, pouze s tím rozdílem, že si situaci uvědomuje

Já sakra nejsem zmrda,
to jenom tohle metro,
ze mně dělá úplně něco jinýho,
než doopravdy 'sem, i když moje velká zloba
udělá udělá ze mně nakonec tamtoho zmrda¹⁶³

jinde však jako prorocký hlas,

Velvyslanec nicoty s nicotou nesouhlasí...
....Já přicházím z nicoty v polovině zápasu
A zrazuju prázdnotu, tím že tohle rapuju...¹⁶⁴

Pro celé album je však společná myšlenka radikální změny, vzpoury a anarchie, vnímané však v myšlenkové rovině jako osvobození lidí od otročení falešným bohům a ideálům.

Vítejte v novém hnutí v novém tisíciletí
Kdo nerozbil své sklo, ten se brzo vzbouří
Anarchie mění se v defragmentaci
V hnutí...¹⁶⁵

Společně s pojmenováním problému tedy přichází i návod k jeho řešení. Metafory, které se o to snaží, vyznívají v tom smyslu, že systém založený na egoismu může být zničen zevnitř, na základě jeho vlastních charakteristik a chyby v systému - jeho vlastním „dítětem“.

Agresivní zachycení hada
ti dovolí znát jeho jed a tím i základ séra
Zachycujem agresivně líbívej Svět,
co nás podle užtknul a nakazil jedem¹⁶⁶

Většina textů je tedy rozvíjením základní myšlenky o separaci a možnosti změny. To je probíráno v různých souvislostech a polohách. Vše tvoří svérázný filozoficko-psychologický systém, vysvětlující příčiny a povahu problémů především vnitřního světa, podle nichž vypadá i svět vnější. Častý je příměr okenního skla, které také odděluje, ale záleží

¹⁶² Syndrom snopp, Syndrom separace, Black jet, 2001.

¹⁶³ Syndrom snopp, Syndrom separace, Apokalypsa part II, 2001.

¹⁶⁴ Syndrom snopp, Syndrom separace, Black jet, 2001.

¹⁶⁵ Syndrom snopp, Syndrom separace, T.D.T, 2001.

¹⁶⁶ Syndrom snopp, Syndrom separace, T.D.T, 2001.

na úhlu pohledu, zda oddělovat musí. Pro myšlenkový posun od první desky je charakteristické, že pokud se hovoří o apokalypse, míní se tím apokalypsa vnitřní, duševní.

Několik skladeb v závěru alba mají již zcela mýtickou tematiku. Jedna pojednává o Fénixovi, druhá o egyptských bozích a rebelii proti nim. Vyznívají podobně, jako myšlenka ostatních písní, jen jsou pro svůj jazyk již stěží srozumitelné.

V jedné písni se SS vypořádává i s českou hip-hopovou scénou. I přes to, že neshody mezi rapery jsou hip-hopu vlastní, SS se jimi ve svých textech téměř nezabývali. Rozpory zde však byly a SS se cítili uzavřenou pražskou scénou zneuznaní a naschvál odsouvání do pozadí. Jako vysvětlení jsou uváděny osobní neshody s ostatními producenty, mající svůj původ již při rozpadu Chaozzu. Sami se o těchto vztazích vyjadřují takto : „....*Asi s tím největším odporem se setkávají na pražské scéně, kde si zneprátní Syndrom Snopp hip-hopovou komunitu svými radikálními názory, výstupy proti zneužívání marihuany a také svou kontroverzností vůči takovým jménům, jako jsou P.S.H., AFFRO atd.*“¹⁶⁷ Důvodem však mohl být i hudební styl, který byl od ostatních českých kapel diametrálně odlišný. Tam, kde typická česká kapela zpívá o tom, jak je skvělé žít v Praze, Gipsy zpívá o pekle na zemi a bezvýchodnosti lidské existence. Vyjádření k české scéně zní takto:

to je opravdu opravdu hustej pohodář,
zvládne dva špeky bílý vdovy¹⁶⁸, to je frajer
a taky stříká na zeď a je to skvělej writer..
A je to taky skvělej debil, už mě s tím nudí,
vždycky musí bejt in a dělat, co se musí,
když potřebuješ patřit mezi elitu,
o který se mluví jako o bozích štrýtu.¹⁶⁹

Píseň však nesleduje pouze tento záměr, ale je vlastně psychologickou analýzou takového způsobu života, končící rozhovorem dobré a špatné stránky duše narkomana, hádající se o nárok na jeho život.

-Já ´sem druhá polovina jeho separace.
-Nemůžeš za něj vybírat jeho vejplatu,
i Já sem jeho já, i když možná jenom polovina!
-To je první pravda, kterou ´si vyslovil,
to je ta cesta, kterou ´si nyní tímto verdiktem pro mě připravil..¹⁷⁰

Romská tematika se na albu téměř nevyskytuje. Pouze v jedné skladbě je dána jako příměr k problémům způsobených egoismem.

¹⁶⁷ <http://www.paranormalz.cz/historie.php>

¹⁶⁸ Vyšlechtěná odrůda marihuany.

¹⁶⁹ Syndrom snopp, Syndrom separace, Full-kontakt, 2001.

¹⁷⁰ Syndrom snopp, Syndrom separace, Full-kontakt, 2001.

jako cigoš, co nesnese fakt,
že ciga je často jen zmrď, co se poflakuje¹⁷¹

Celé album tedy nese hlavní myšlenku odcizení a separace a ostatní témata jsou využívána pouze k jejímu vykreslení. Na užívání jednotlivých slov se odráží myšlenkový posun od prvního alba. Nejčastějším podstatným jménem je kupodivu „všechno“ a ve výskytu hned za ním sloveso „věřím.“

Také slovo „děkuju“, které se vyskytuje celkem 10x, bychom na první desce hledali marně. Pro myšlenku alba jsou charakteristická slova „cizí“ a „separace“ (9x) a slovo „vnitřní“ (7x). O větší komunikaci s posluchači svědčí častější užívání slova „ty“.

V roce 2003 vydávají SS svou třetí desku nazvanou Syndrom snopp 3.0. Složení zpěváků na desce se změnilo, přibyla rapperka Vyna, naproti tomu již na desce nevystupuje Frangoss. Většinu písní zpívá Gipsy a Christos, který zde má mnohem více prostoru než na předchozí desce. Da Smogg se objevuje jen v jedné skladbě. Christos zpívá poněkud syrově, a tak v kombinaci se zpěvem Gipsyho má deska opět o něco drsnější zvuk. Charakteristické však je, že i když Gipsy stále své party textu „řve“, není to řev již tak dramatický jako na první desce. Jakoby hnacím motorem tohoto druhu zpěvu již nebyl vztek, ale energie, kterou SS v textech vystihují jako „pozitivní agresi“. Sami protagonisté považovali tuto desku z celé produkce SS za nejvíce hip-hopovou.¹⁷²

Texty se na rozdíl od předchozích alb vyvinuly směrem k větší srozumitelnosti a jednoduchosti. Vyházejí sice stále z podobného ideového základu, ovšem, oproti předchozí bezvýchodnosti, podněcují posluchače k boji proti svazující společnosti. Album objevuje a nabízí jistá východiska dříve nastíněné filozofie: lidé, zpěváci i posluchači, jsou stále viděni jako oběti hříchu a utlačování společností, ale vyznívá zde jasné odhodlání tomuto údělu vzdorovat. V první skladbě je jako řešení nabízen „ilegální komfort“, tedy život nezávislý na společnosti.

Ilegální komfort je to, že jseš alien
v očích většinový společnosti
(proti který bojujem)

(A to je ilegální).. nebejt loutka masy
(A to je komfort!).. pro ty, co to pochopili¹⁷³

¹⁷¹ Syndrom snopp, Syndrom separace, Apokalypsa part II, 2001.

¹⁷² <http://www.bbarak.cz/reviews.php?cid=1&id=85>

¹⁷³ Syndrom snopp, Syndrom snopp 3.0, Ilegální komfort, 2003.

Častá jsou slova „boj“ , „bitva“ i „meč“ a pod. Je patrná snaha o sepětí s posluchačem, na kterého se zpěváci obracejí se zájmem o jeho myšlenkový a duševní vývoj, která působí velmi upřímně.

vítej, jestliže stejně jako já chceš vylepšovat věci s citem¹⁷⁴

Věnuj chvíli čas těmto slovům, srdcem poslouvej
Myslí neutíkej, duší zůstaň chvíli tichej¹⁷⁵

Neradim ti nic, jen ti doporučuju, hey
zkus to zdarma, otevři mysl¹⁷⁶

SS tedy vystupuje jako opora těch, kteří se snaží osamostatnit od společnosti a změnit svůj život směrem k lepšímu.

syndrom zašel tak daleko, že musí existovat
pro ty, co chtějí sami sebe následovat¹⁷⁷

Zhruba polovina textů je naladěna takto optimisticky, vedle toho však značná část textů vypovídá o společnosti i o duši člověka a obojí je popisováno v tom nejčernějším světle. Opět se objevuje názor, že společnost vytváří své vlastní zlo. Již se však nemluví v podobenstvích o apokalypse, nýbrž přímočařeji o vrazech. Jasnější obrysy zde dostává i názor z minulých alb, že zlo budí zase zlo. Na tomto často zastávaném názoru je však neobvyklý Gipsyho přístup, kdy jakoby v okamžiku setkání se se zlem ztrácel zodpovědnost za své činy.

mohl si mě obejít a zůstal bych anděl
bodl si mě a stal se z anděla ďábel

Gipsy tedy obviňuje společnost za to, že vyvolává zlo, které se potom obrací proti ní:

To oni mě naučili mít svoje Ego

Bavili jste se celej život v nekro-kině
smáli jste se krvi, fandili jste zabijákům
říkali jste jim hrdinové a teď jsou venku..¹⁷⁸

Tím vysvětluje i svoje špatné sklony a vlastnosti. Částečně je tím omlouvá, ale patrně jen proto, aby mohl společnost ještě více odsoudit, neboť vlastní zloba ho evidentně trápí.

Tak ty bys chtěla vědět, kde se ve mně bere to zlo
ta nenávist, to moje nehorázný to

¹⁷⁴ Syndrom snopp, Syndrom snopp 3.0, Ilegální komfort, 2003.

¹⁷⁵ Syndrom snopp, Syndrom snopp 3.0, Všem, 2003.

¹⁷⁶ Syndrom snopp, Syndrom snopp 3.0, O úroveň dál, 2003.

¹⁷⁷ Syndrom snopp, Syndrom snopp 3.0, Ilegální komfort, 2003.

¹⁷⁸ Syndrom snopp, Syndrom snopp 3.0, Smrtelnej boj, 2003.

Všichni lidé jsou pak viděni jako krvelačné „pumy“ či „supi“, a tímto obloukem se Gipsy dostává opět zpátky ke svému dřívějšímu tématu bezvýchodnosti světa.

Spása je Smrt! Spása je konec!
Spása je nežít a překonat bolest!
Nemáš tu kuráž, si ubohej srab
proto tady žijeme a máme hlad¹⁷⁹

V písni „Osudová“ pak vytýká osudu, že lidem ničí štěstí, a jako vzdor slibuje sebevraždu, kterou chce osud předejít.

Co mi ještě sebereš? Tikání mejch hodinek?
Osude, jsi mocnější, než lidská naděje
Osude, bez Tebe se nic zlého neděje
....Dokud neucítím, že můj čas už nadešel
Udělám to dřív, než mě najdeš..¹⁸⁰

Romská tematika je v textech zastoupena, ale opět jen jako součást kritiky sociálních jevů širšího dopadu.

Nácek je nácek a já ´sem tmavej zmrđ
On má svůj krk a já mám svůj krk
a Oba ´sme jen výsledek mediálních sraček
Zůstanu cigošem a on zůstane nácek
Dáme si do huby a splníme svý role
(seru na rozumy), seru na ně taky vole..¹⁸¹

Přes všechna zmíněná negativní hodnocení světa, lidí a společnosti však vyznívá deska SS 3.0 jako určité možné východisko, jak žít i přes všechno špatné dobrý život, a oproti první desce je o mnoho vyrovnanější a optimističtější. Častá slova jsou „boj“, „proč“, „život“ a „zlo“ a ještě častěji než na předchozí desce se objevuje slovo „ty“.

Celkově se v textech SS na všech třech albech dohromady nejčastěji objevuje slovo „život“, dále „všechno“ a „smrt“, což zcela souhlasí s provedenou analýzou jejich obsahu.

Podíl a zaměření romské problematiky v textech se tedy v průběhu Gipsyho tvorby mění. Z počátku hrála významnou součást, později se však texty zaměřují na obecnější a hlubší témata. Do jaké míry je Gipsyho náhled na svět určen tím, že je Rom, těžko říci. Zkušenost Roma se společností je jistě v mnoha případech těžší než u příslušníka majority a vyznění první desky napovídá tomu, že jeho náhled byl těmito zkušenostmi formován. Postupně se však z romských témat stává pouze součást veškerých probíraných problémů. V přístupu, kdy je umělec v první řadě člověkem a až v další příslušníkem minority, bych

¹⁷⁹ Syndrom snopp, Syndrom snopp 3.0, Zlo v očích, 2003.

¹⁸⁰ Syndrom snopp, Syndrom snopp 3.0, Osudová, 2003.

¹⁸¹ Syndrom snopp, Syndrom snopp 3.0, Smrtelnej boj, 2003.

viděl velký klad. V pozdější Gipsyho tvorbě nabývá ale romská problematika opět na obrovském významu. Níže bude pojednáno i o možných důvodech.

Svou spoluprací mezi Romem a bílým (Da Smogg) dávali SS za příklad dobrého soužití hodný následování, což občas vysvítá i z textů, například již z citovaného doslovu k první desce. Také fiktivní historka jejich seznámení, kterou dávali k dobrému při různých rozhovorech, má asi podobný účel. Podle ní se seznámili, když chtěl Gipsy Smogga okrást, a ten mu ruku se svou peněženkou zachytil.

V roce 2004 se Gipsy vydává na sólovou dráhu. Důvodem mohlo být to, že Syndrom snopp ani po letech „nezměnil svět“, jak si možná jeho interpreti ze začátku představovali, a jejich vizionářský zápal po čase „vyhořel“. Gipsy byl v prvních letech své kariéry přeci jen ještě teenager, což do značné míry vysvětluje jeho neustálenost jak názorovou, tak i životního stylu. Z naší analýzy textů SS však nakonec vyplynula jakási ucelenost, a tak se změna dá chápat i jako další vývoji následující po uzavření jedné kapitoly. V další tvorbě Gipsyho je vedle přetrvávající snahy dělat něco skutečně nezávislého patrná i touha po velké kariéře a úspěchu. To bylo ostatně patrné již na jeho pokusu o úspěch u BMG pod jménem Ramonis. On sám se o důvodech odchodu na sólovou dráhu vyjadřuje v tom smyslu, že mu již jeho spoluhráči hudebně nestačili, a on se proto rozhodl pro změnu, která mu umožní další vývoj. SS však teoreticky existuje nadále a není vyloučené, že v budoucnu ještě něco vytvoří.

V roce 2004 Gipsymu vychází sólové album s názvem „Ya favourite CD Rom“. Radek Benga o myšlence celého alba říká, že cílem bylo být co nejvíce ironický, a to jak směrem k bílým, tak k Romům. „*Chci provokovat všechny strany. Ne jen tu bílou – chci provokovat všechny. Myslím oboje....Cikány a všechny, kdo to poslouchají.*“ (překlad z rozhovoru v angličtině).¹⁸² Album je celé zaměřeno na romskou problematiku. Gipsy se o něm vyjadřuje ve smyslu, že chce co nejrealističtěji zobrazit skutečnost, a navrhl si z ní udělat legraci. „*Yeah,...protože mnoho lidí, a mnoho Romů se snaží tvrdit „jo, my jsme jenom dobří, Romové nejsou špatní, my se snažíme“ a jednoduše to není pravda a každý to ví. Já jsem chtěl říci – tohle je skutečnost, jací jsme. Když mluvím o své komunitě, mluvím o problematice komunity. A my to víme. Víme to všichni.*“ (překlad z rozhovoru v angličtině)¹⁸³

Celé album je stylově více méně stejnorodé, i když se zde najde i jedna experimentální počítačově zefektovaná píseň a jako bonus také po jedné tanečně funkové a jedné rapcorové

¹⁸² <http://romove.radio.cz/en/article/20272>

¹⁸³ <http://romove.radio.cz/en/article/20393>

nahrávce ve stylu amerických Rage Against the Machine¹⁸⁴. U čistě hip-hopových skladeb je vyznění skladeb oproti SS méně dramatické, ale stále zůstávají poněkud temné hudební podklady užívané v dnešním gangsta rapu. Píseň „Prague city“ působí dojmem anglické verze v té době hlavního proudu českého (či východoevropského) hip-hopu, ke kterému měl dříve Gipsy hodně daleko.

Celé album, včetně hraných scének, rozhovorů vmíchaných do skladeb a závěrečného mluveného doslovu („outra“), je v angličtině. Gipsy to v rozhovoru vysvětluje tím, že již nechce dělat další a další česká alba, ale chce se posunout dál a oslovit mezinárodní publikum.

Tématika textů je sice výhradně romská, ale stanoviska k problémům v nich zaujímaná nejsou, díky Gipsym zvoleném ironickém přístupu, příliš zřetelná. Nejčastěji používaná slova na desce jsou tedy „gipsy“ a „Gipsies“. Pilotní skladba tak začíná dialogem dvou Romů hovořících s přehnaně romským akcentem, kteří právě vykrádají auto, a píseň pak pojednává o jejich životním stylu. V rozhovoru pro Český rozhlas Gipsy vysvětluje, že se snažil nastínit mizérii mladých Romů, kteří si o sobě myslí, že jsou „cool“, a přitom nemají žádnou perspektivu.¹⁸⁵

Jako další nahrávka následuje anglicky hraná scénka odehrávající se u přepážky imigračního úřadu na kterémsi americkém letišti. Gipsy, který dělá tlumočníka romské rodině mající v úmyslu emigrovat, se dostává do ostrého konfliktu s letištní úřednicí a celá scénka potom končí deportací rodiny do uprchlického tábora. V situaci, kdy konflikt eskaluje se úřednice vyjadřuje slovy: „No každý ví, že....“, načež se dotčený Gipsy rozčiluje, že „ne, nikdo neví, žít v Čechách je jak peklo...“ V kontextu celé desky se snad tato mluvená pasáž dá chápat jako část mozaiky, která chce reflektovat více pohledů.

Následuje píseň o emigraci do Ameriky „Chavale romale“, ve které naráží na předsudky o příživnictví spojovaném s Romy po celém světě, kteří díky tomu již nemají kam dál jít.

every nation to us say no
nobody like us so we gotta go¹⁸⁶

(každý národ nám říká ne, nikdo nás nemá rád, tak musíme jít)

¹⁸⁴ Am. skupina kombinující rap, metal a hardrock.

¹⁸⁵ <http://www.radio.cz/en/article/61385>

¹⁸⁶ Gipsy, Ya favourite CD-Rom, Chavale romale, 2004.

Gipsy ironicky zve na hostinu ze psa, aby pak vzápětí usvědčil národy odmítající Romy z předsudků, a naopak vyzdvihuje kvality Romů (hudbu a krásné dívky), které by ostatním národům mohly přinést kulturní obohacení. Zajímavý moment přichází v úplném závěru skladby, kdy se opět obrací k Romům, tentokrát však slovy:

chavale romale, don't be afraid
I'll make 'em confused you just wait
of course I don't say true to them
we hate workin, god, jesus, and damn¹⁸⁷
(Chlapci, Romové, nebojte se, já je zmatu vy jen čekejte, samozřejmě jim
neřeknu pravdu, nesnášíme práci, bože, jéžíš, a zatraceně)

Pokud jsem textu porozuměl správně, jedná se o velkou míru sebeironie. Ve spojení s předchozí scénkou z letiště tak nastavuje skutečně ostré zrcadlo i sám sobě. Ostatně ironie i sebeironie je, jak jsem vypožoroval, jednou z důležitých složek romského humoru. Obzvláště za přítomnosti gádže bývají časté narážky na negativní stereotypy kolující o Romech, přičemž ne vždy jsou namířeny pouze jednostranně proti těmto předsudkům, ale jsou míněny dvousečně a sebeironicky. Najít předěl, kde začíná jedno a končí druhé, je asi nemožné, podobně jako se z Gipsyho CD nedozvíme žádné stanovisko ohledně emigrace, které by se vešlo do jedné věty.

V jiné písni (I can) sděluje svou ambici dokázat, že může být lepší než mnoho bílých, i když je Rom.

let me show to their eyes that Gipsy can be more
than a thief, than a criminal, cause I gotta evidence
(nechte mě ukázat jim, že Cikán může být víc než zloděj, než
kriminálník, protože já mám důkaz)

In Prague and almost in all Bohemia I prooved to many ones
that I can be same and even better than milions!¹⁸⁸
(V Praze a skoro v celých Čechách jsem mnohým dokázal, že mohu být stejný
nebo ještě lepší, než miliony!)

Vedle takto orientovaných písní jsou na desce i texty podobné textům Syndrom Snopp, avšak již ne v tolik patetickém ladění. V další skladbě varuje před přetechnizovaným světem a zbrojením.

Píseň „I have a dream“ je pak jak vystřižená z textů KRS-One. Onu podobnost spatřuji ve spojení frází podporujících zábavu s vážnými filozofickými myšlenkami, které jsou však předestřené v jednoduché formě a se zábavou splývají v jeden celek:

¹⁸⁷ Gipsy, Ya favourite CD Rom, Chavale romale, 2004.

¹⁸⁸ Gipsy, Ya favourite CD Rom, I can, 2004.

so play the groove, everybody make the move..
Feel the root in evolution and the history..
Feel like an element of this big pedigree...¹⁸⁹
(tak hrajte groove, všichni se hýbejte, pociťte kořeny v evoluci a dějinách, vnímejte se jako prvek toho velkého rodokmenu)

I zde je však ke konci Gipsy originální a upřímný, když přiznává, že pokud chce člověk být vidět a slyšet, musí přistoupit na kompromisy a požadavky zábavního průmyslu.

Ve skladbě „Blue pearl“, která je věnována naší planetě, pak opět vystupuje coby prorok, který doslova „...*byl zrozen, aby viděl, jak vy všichni umřete.*“¹⁹⁰

Je tedy vidět, že podobné myšlenky, jaké rozváděl ve svých raných textech, Gipsyho neopustily. O vnitřním světě Radoslava Bangy a jeho motivech si můžeme dělat pouze domněnky. Pokud bychom vycházeli z předpokladu, že jeho texty je možné brát doslova a jako vážně míněné, Gipsyho náhled na svět, pod zorným úhlem tohoto přístupu, se zdá být velmi chmurný. Všechno je ovládáno nenávistí, ze které není šance uniknout, a řítí se do velmi brzké záhuby. I bohové jsou nenávistní a jediným možným aktem vzpoury je sebevražda. Pokud budeme dále pokračovat v takto naprogramovaném výkladu, dostaneme se záhy do problémů, protože se texty různých písní samy navzájem popírají. Když výše uvedený Gipsyho názor na svět porovnáme například s mnoha jeho rozhovory pro média, kdy mluví o blízké budoucnosti, v níž Romové budou hrát hip-hop a „každý bude chtít být Cigán“¹⁹¹, musíme naši snahu o to, brát Gipsyho vážně, zásadně korigovat.

Spíše, tak jako většina interpretů v daném stylu, Gipsy čas od času zpívá skutečně o tom, co se ho osobně dotýká, jindy se však uchyluje k tomu, co pouze dobře zní, a celkově se v jeho textech nedá hledat ucelený názor. Alespoň se tak nemusíme obávat dne, kdy ukončí svůj život, aby vyžrál nad mstivým osudem. Gipsy se nikdy netajil schopností dělat kompromisy, a tak jeho skutečné názory je třeba hledat mimo oblast podřízenou pravidlům byznysu pop music. Z textů i z rozhovorů je často patrná jeho světonázorová neujasněnost: „...*lidstvo by mohlo být milejší i k přírodě. Ale to jsou zbytečná přání, stejně všechno brzy pojde. Tak zbývá jen to bohatství, auta, letadla... já nevím.*“¹⁹² Vyplývá z něho, tak jako z mnoha jiných rozhovorů, textů a celkového vystupování, že Gipsyho pohled na svět zůstává možná týž, ale míří se svou tvorbou vysoko, a proto i často zpívá to, s čím by mohl mít úspěch. Gipsyho sólová tvorba se tedy od předchozí liší především velkou mírou ironie a sebeironie a Gipsy jakoby každý svůj pokus o úspěch zároveň sám shazoval.

¹⁸⁹ Gipsy, Ya favourite CD Rom, I have a dream, 2004.

¹⁹⁰ Gipsy, Ya favourite CD Rom, Blue pearl, 2004.

¹⁹¹ Gipsy.cz, Romano hip-hop, Jednou, 2006.

¹⁹² <http://www.metropolislive.cz/index.php?kategorie=detail&id=1294&limit=22>

Následující rok Gipsy vydává další album, které je věnováno v Čechách nepříliš hranému R'n'B stylu. Překvapují úplně odlišné texty, než jaké Gipsy doposud zpíval. Většina z nich vykresluje atmosféru, která má asi podle Gipsyho kolem R'n'B panovat. Mnoho textů je o tom, jak si v baru zajistit příležitosti k sexu. Všechny texty jsou prvoplánově přehnaně vulgární. To v kombinaci s kvalitní a zpěvnou R'n'B muzikou vyznívá celkem humorně, což bylo možná i účelem. Na desce hostuje mnoho osobností domácí i slovenské hip-hopové scény, kteří se na desce vždy projeví v tom nejvulgárnějším světle.

S jiným českým rapperem Marpem tak Gipsy zpívá:

Mrdám tě, narvu ti ho čubko do kundy, seš děvka, a všichni to ví, kouříš mě, nastříkám ti to na kozy, nic jinýho si ani nezasloužíš¹⁹³

Je lhostejné, z jaké části alba jsme vzali ukázkou, neboť celé je v tomto duchu a stále maximálně sprosté. CD je oceňováno pro kvalitní zpěv a muziku, odsuzováno pro vulgární a sexistické texty. Romský houslista a publicista Vojtěch Lavička v recenzi o textech píše, že: „Po několika dalších posleších jsem pochopil, že Gipsy zpívá a rapuje o příhodách ze současného života pubescentů“¹⁹⁴. Osobně bych se tomu hodně divil a myslím, že texty spíše vycházejí vstříc poněkud vulgárnější módě teenagerů a jejich představám o „dospělém životě“, než že by zobrazovaly realitu. Zajímavé jsou ohlasy od mladých fanynek na internetu. Například:

„MILUJU TVOJE PISNICKY GIPSY!!!!A MARPA TAKY!!!!!!STE UZASNI!!!!!!A NEJLEPSI JE VIDEOKLIP ROMANA HIP-HOP!!GOOD!!! 😊😊MAM STAZENY TVOJE FOTKY A MARPA A DJ SMOGA!!!!!!MUJ E-MAIL JE ...(30. 1. 2007 - 15:18:02)“¹⁹⁵.

Z ohlasů a popularity tohoto alba je tedy zřejmé, že se Gipsy trefil do očekávání mladého publika. Ani tato deska však není svým výrazem jednoznačná. V některých písních jde sice jen o vulgární popisování sexu, v jiných se však Gipsy staví do role, kdy toto odsuzuje a zpívá o věrnosti. Vulgaritu v takových chvílích vysvětluje tak, že už je to jeho styl komunikace, ale že v jádru myslí vše dobře.

Chci holku co bude vděčná za jednu růži
A nebude po mě chtít mercedesa v bílý kůži¹⁹⁶

A sorry za sprostý slova, čert je vem!
Vždyť víš lásko jakej do píči jsem!¹⁹⁷

¹⁹³ Gipsy, Rýmy a blues, Mrdám tě, 2005.

¹⁹⁴ <http://www.romea.cz/index.php?id=archiv/2006-03/21>

¹⁹⁵ <http://hip-hop.cz/interview/?rowid=13>

¹⁹⁶ Gipsy, Rýmy a blues, A ste v p... 2005.

¹⁹⁷ Gipsy, Rýmy a blues, Trocha zahrocení, 2005.

Celkové vyznění alba je poněkud „schizofrenní“, ale Gipsy tak prokličkoval mezi tím, aby nezačal být vnímán jako arogantní sprosták a přitom mohl psát takto zabarvené texty. Nejčastější slovo na desce je „prcat“, ale je třeba dodat, že převážně díky jedné písni, kde se opakuje mnohokrát za sebou jako refrén. Další je „Gipsy“, tentokrát však jen ve významu rapera jména, a „čekuj“, tedy počestělého „check it“ (zkus to).

V roce 2006 vychází další deska, tentokrát pod jménem Gipsy.cz, což je název projektu, který kromě Gipsyho zahrnuje ještě další tři hráče: bratry Surmaje hrající na kontrabas a kytaru a „Bélu“ Lavičku na housle. Gipsy se na tomto albu pokouší nalézt spojnicí mezi romskou klasikou a hip-hopem. Důvody k tomuto počínu budou asi podobné, jako byly k natočení anglicky zpívané desky: pokouší se zaujmout ještě širší publikum než doposud a využívá k tomu i současnou vlnu zájmu o world music. Fúze rapu s tradiční romskou muzikou vyplnila očividně „díru na trhu“ a obrátila k sobě pozornost lidí kolem world music z celého světa.

Hudebně se míchá tradiční romská hudba s hip-hopovým rytmem a zpěv taktéž přechází z běžného zpěvu v rapování. Romská hudba je hrána v různých stylech, nejčastěji v latinském ve stylu Gypsy Kings či pražských Bengas, někdy ale i ve stylu cimbálovek. Přednes těchto částí hraničí s parodií, zvláště když kapela jásá do rytmu klasické romské „hop, čít“.

Charakteristické je i vystupování kapely, např. ve videoklipu „Romano hip-hop“, kdy hráči na nástroje jsou často oblečeni elegantně ve stylu kavárenských muzikantů v oblecích a kravatách a tváří se co nejvíce noblesně, zatímco Gipsy, jako frontman kapely, je oblečen hip-hopově a dělá divoká raperská gesta.

Album je nazpíváno ve třech jazycích: anglicky, česky a romsky, mezi nimiž v některých písních Gipsy plynule přechází. Gipsy o tom říká, že to bylo třeba, aby člověk oslovil jak domácí, tak zahraniční publikum. V písni „Multin“ o tom zpívá také slovy:

I could learn fucking english, I could learn Czech, so now you learn my fucking language...¹⁹⁸ (naučil jsem se kurva anglicky, i česky, tak se teď vy naučte můj zpropadený jazyk)

Protože se neustále mění jazyky i tematika textů, postrádá celé album nějaký pevný rámec a celistvost. Některé vyloženě odlehčené a taneční písně jsou střídány temnými texty schizofrenního charakteru ve stylu Syndrom snopp, či smutnou baladou o nešťastné lásce

¹⁹⁸ Gipsy.cz, Romano hip-hop, Multin, 2006.

v prostředí předsudků. Písně je možné rozdělit do několika tematických okruhů. První má pravděpodobně co nejvíc vyhovovat stylu worldmusic, do jehož kategorií se chce album řadit.

Tu sal gádžo, mange jekh
Hey, de mange baro jack
Amenavas te bašanel¹⁹⁹

(Ty si gádžo, je mi to jedno, Hey podej mi velkej jack, Jdeme hrát)

Těchto písní je však na albu překvapivě málo. Další okruh tvoří texty introspektivního charakteru, které jsou zpívány romsky nebo česky. Jedná se především o písně „Mira daje“ a „Bengoro hang“.

Žádný hlas, ale ty slyšíš ďábla, šeptá, ukazuje, co můžeš mít
Ale v tom ti brání svědomí. Koho poslechněš...²⁰⁰

Jsem čištěn bolestí lidstva, záhy jsem spatřen v lidském utrpení Mají hlad?
Právem nebo neprávem? Čím se provinili?²⁰¹

Oproti textům SS v nich není více místa na rozvinutí nastíněných myšlenek, takže zůstávají pouze jako nesrozumitelné fragmenty bez jasnějšího smyslu. To je ještě umocněno úrovní Gipsyho romštiny. Několik romistů, kteří se seznámili s Gipsyho texty, shodně označilo jeho jazyk jako spíše „gipsyho řeč“, nežli romštinu.

Také smysl některých romsky zpívaných skladeb, které jakoby měly hovořit pouze k Romům, zůstává zastřený:

Ulice prázdná, světlo oranžový
A romská krev má možnost, oblečme se!
Gádžové spí, co mají ve svý těžký hlavě?
Co vědí o ďábelský noci? Tak mlčí! Jak mulo (překlad z romštiny)

Třetí tematickou skupinu tvoří většinou česky zpívané texty o poměrech v Čechách, jako jsou písně „Ne, že ne!“ a „Tečka“ či „Tím, čím chcete“ . V nich se Gipsy kriticky vyjadřuje k tuzemské společenské a politické situaci.

Co na tom sejde vole ? Všechno se posere. Zaprodaný Čechy ´sou a ne že
ne.²⁰²
Vymáhat prachy, ničit poctivý lidi. Za prachy daňových poplatníků si stavět
domečky...²⁰³
Komunisti v převlecích vládou dál
Nu a tak je dneska mládí ilegální²⁰⁴

¹⁹⁹ Gipsy.cz, Romano hip-hop, romano hip-hop, 2006.

²⁰⁰ Gipsy.cz, Romano hip-hop, Bengoro hang, 2006.

²⁰¹ Gipsy.cz, Romano hip-hop, Mira daje, 2006.

²⁰² Gipsy.cz, Romano hip-hop, Ne že ne, 2006.

²⁰³ Gipsy.cz, Romano hip-hop, Tečka, 2006.

²⁰⁴ Gipsy.cz, Romano hip-hop, Tím čím chcete, 2006.

V poslední jmenované skladbě se opět objevuje u Gipsyho dříve často proklamovaný názor, že za zlo může společnost, která mladé nutí vstupovat do určených rolí. V nových souvislostech generačního konfliktu je však tato argumentace ještě méně pochopitelná:

My jsme tím čím nás chcete, Mluvíme pravdu, protože lžete²⁰⁵

Celým albem prostupuje téma romské. Problematiku však nerozebírá tak jako na své první sólové desce (pod jménem Gipsy). Jde spíše o spojení Romů s hip-hopem, který Gipsy považuje za budoucnost romské muziky. Svůj projekt Gipsy.cz vidí jako průkopníky, kteří budou brzy následováni mnoha dalšími, a hodnotí vysoce svou originalitu: „...*my jsme originální tým, že necháváme více místa pro skutečně tradiční hudbu, a zároveň je to stále hip-hop.....Staří Romové vítají nové, neboť obsahuje sloky, které se už nepoužívají. Celé album oprašuje něco, co většina mladých již nezná. Hrajeme tradičně, a přesto moderním způsobem.*“ (překlad z angličtiny)²⁰⁶ Hudbu chápe jako cestu ke sblížení a odbourávání předsudků a budoucnost vidí v romském rapu, díky kterému může nastat i situace, kdy bude dokonce v módě chovat se a vypadat jako Rom.²⁰⁷

Mnoho písní je určeno pro mladou generaci a vypovídá o ní. V písni „Tím čím chcete“ se zpívá:

A propos, oblíká se hip-hopově celá dnešní mladá aktuální populace, I tvý vnoučata mají rádi rap, i tvý vnoučata mají rádi mě²⁰⁸

Reálnou situaci popularity hip-hopu mezi mladými Romy reflektuje v písni „Welcome to Prague“. Hovoří zde s nadšením o tom, jak každé romské děcko cvičí od rána do večera beatbox, tancuje a rapuje, v čemž vidí pravou pouliční kulturu.

Jiné písně (Palikerastumenge) jsou svými ironickými texty, které vycházejí vstříc negativním stereotypům o Romech, blíže k prvnímu albu Ya favorite CD Rom.

V mnoha recenzích kritizujících texty se porovnávají útržky jednotlivých písní, které si navzájem protiřečí. O taková místa skutečně není nouze, a kdybychom sáhli k albům starším, byly by rozpory ještě patrnější. Například jeho zvolání „žijeme si v Čechách a žijeme si easy“²⁰⁹ zcela popírá všechny předešlé i následující kritické politické úvahy (například již zmíněné přirovnání života v Čechách k peklu). Podobně jeho názory, že

²⁰⁵ Ibid.

²⁰⁶ <http://www.myspace.com/gipsycz>

²⁰⁷ <http://romove.radio.cz/en/article/21298>

²⁰⁸ Gipsy.cz, Romano hip-hop, Tím čím chcete, 2006.

²⁰⁹ Ibid.

člověk má začínat především sám od sebe, nejde dohromady se zvoláním „a bude hůř kurva, dokud se nevzbouříte“.²¹⁰ Spokojme se tudíž s konstatováním, že se texty nedají vnímat doslovně a že Gipsy prvořadě využívá toho, co zní dobře v každé jednotlivé písni zvlášť a na širší kontext celého alba se příliš neohlíží.

Gipsy nemusel nikdy řešit problém s nedostatkem témat, proto je trochu překvapivé, že i on občas inklinuje k tomu, aby popisoval zdejší jevy americkým jazykem. V písni „Welcome to Prague“ například hovoří pouze o hip-hopové módě mezi romskými dětmi. Formulace „we rule this town“ (my řídíme toto město) má však zcela jistě navozovat atmosféru čtvrtí ovládaných gangy. I u něho se tak částečně objevuje hlavní problém českého hip-hopu, tzn. udržení dostatečně věrohodné vlastní formy bez stylizování se do hip-hopu amerického ovšem při zachování společných znaků s ním.

Celkově je albu mnohými kritiky shodně vytýkána nevyváženost a nepřesvědčivost. Písně jakoby nepatřily jedna k druhé, vše dohromady je popisováno jako „mišmaš“.²¹¹ Jak již bylo uvedeno, z Gipsyho vystupování je patrná snaha po co největším úspěchu, což mělo, podle mého soudu, negativní dopad i na konzistenci posledního alba. Gipsyho netrpělivá snaha zapůsobit zároveň jak na romské, české, tak mezinárodní publikum nevedla nakonec k očekávanému výsledku a posluchač z každé jmenované skupiny tak ocení pouze několik skladeb, stěží však album celé.

Také mnoho vtipů je popisováno jako poněkud násilně působících. V Gipsyho osobě jde smysl pro humor totiž ruku v ruce s potřebou cosi si dokazovat, často je to právě i smysl pro humor, což se v některých situacích téměř vylučuje. Charakteristický je pro Gipsyho závěr alba „*Ya favorite...*“, kdy Banga zcela vážným a patetickým hlasem sděluje, že: „...*byla to (to album) jen cesta, jak ukázat, že Cikáni jako já, mohou dělat vtipy, brát to jako vtip. Realita je krutá...*“.²¹²

Tato snaha dokazovat své kvality je patrná i v jiných ohledech než u humoru. Gipsy jako by se občas vlamoval do otevřených dveří a bojoval o přízeň tam, kde jí již má. Na albu Rýmy a blues se několikrát opakuje fráze typu „když chcete, abych zpíval, tak sed'te a žerte“, užívané v takovém smyslu, jakoby ani Gipsy sám nechtěl tolik zpívat, ale pouze uspokojoval úpěnlivé volání po kvalitní hudbě. Podobný přístup je někdy patrný i na živých vystoupeních.

Projekt Gipsy.cz měl však úspěch právě tam, kam byla jeho snaha namířena. Získal si pozornost mezinárodní scény orientované na etno a worldmusic. Píseň "Jednou" si například

²¹⁰ Gipsy.cz, Romano hip-hop, Ne že ne, 2006.

²¹¹ Původně tohoto označení pro album použil sám „Béla“ Lavička.

²¹² Gipsy, Ya favourite CD Rom, Outro, 2004.

vybrala na kompilaci "Gypsy Groove" věhlasná americká společnost Putumayo World Music. Přední world music časopis Global Rhythm Magazine již v zářijovém čísle zařadil na svůj sampler první skladbu "Tajsa". Jiný světově proslulý časopis Mondomix označil Gipsyho za "výjimečný talent". O Gipsym tedy začíná být slyšet po celém světě. Prozatím hrál v Evropě jen na několika prestižních koncertech (například na Londýnském Notting Hill karnevalu a na koncertě při MS ve fotbale v Německu), ale vše nasvědčuje tomu, že se mu na poli worldmusic rozvíjí slibná kariéra. Od března letošního roku vyjíždí na turné po Evropě s vídeňským etno-diskem Deladap. Neopominutelný úspěch pak má „mezi svými“, tedy mezi romskou mládeží.

Nastínili jsme tedy Gipsyho texty a jejich vývoj. Vzhledem k velké rozdílnosti jednotlivých alb patrně nemá smysl dělat celkovou statistiku výskytu slov ve veškeré jeho tvorbě. Jen pro zajímavost: nejčastěji používané slovo je (vedle „prcat“ a „Gipsy“) „život“, což je pro jeho celkovou tvorbu celkem charakteristické.

6. Hip-hopová kultura a romská mládež

Obrovské popularity hip-hopu mezi mladou romskou generací si musí každý, kdo hip-hop alespoň zběžně zná, všimnout na první pohled. Pokud to finanční situace alespoň trochu dovoluje, volí si mladí Romové svůj šatník tak, aby co nejvíce odpovídal hip-hopové módě. Oblíbené jsou zimní bundy s širokou kapucí lemovanou kožešinou, častými doplňky jsou hip-hopové kšiltovky a barety, které často putují z ruky do ruky mezi příbuznými a kamarády. Lze potkat i Romy oblečené v drahých barevných soupravách hip-hopového střihu. Mladé dívky využívají téměř každé situace k předvádění tanečních pohybů okoukaných z amerických videoklipů a kluky lze často slyšet cvičit beatbox či vidět trénovat obtížné breakdancové triky. Již citovaná píseň Gipsyho hovoří právě o těchto jevech:

When they just dancin' and rapin' it's a shock!
every small youngsta knows the beatbox
breakdance, rap, djing and graffity²¹³
(když tancují a rapují, to je šok! Každý mladý gangster zná beatbox,
breakdance, rap, djing a graffity)

Když jsem byl přítomen kreslení plakátů na benefiční koncert pro dětský tábor pro děti z chudinské romské čtvrti na Kladně, byla první reakce mnoha dětí: „*A můžu tam napsat Gipsy.cz Romano hip-hop?*“, i když skupina neměla s koncertem nic společného. Podobných příkladů velké vlny popularity hip-hopu lze uvést nespočet. V rozhovorech s mladými Romy na otázku, co poslouchají za hudbu, většina z dětí jako první odpověděla, že hip-hop, a až po chvíli si uvědomili, že vlastně i romské písně.

Odhalit, co je příčinou takové popularity, není snadné, neboť děti žádné racionálně promyšlené důvody nemají. Hip-hop je populární i u mladé generace majoritního obyvatelstva a jeho popularita roste na celém světě. Oddělit tedy romskou specifičnost v oblibě k hip-hopu je obtížné. Při jejím hledání je třeba brát v potaz i specifičnost romského přístupu k populární kultuře jako takové. Jedním z patrných rozdílů je skutečnost, že mezi Romy jsou produkty zábavního průmyslu přijímány s větší vážností, než je běžné u majoritního obyvatelstva. Týká se to nejen zpěváků, ale například i telenovel apod. V dobách své slávy byl mezi Romy velmi populární například Michael Jackson a mnoho dětí umělo přesně napodobit i jeho taneční kreace.

²¹³ Gipsy.cz, Romano hip-hop, Welcome to Prague, 2006.

6.1 Paralela s Afroameričany

Specifické prvky romského přístupu k hip-hopové kultuře je proto nutné hledat i s tímto vědomím. Je možné zaslechnout názor odsuzující bílé hip-hopery, kteří „*si hrají na gangstery, a přitom jsou úplně bílí*“. Jedním z důvodů popularity hip-hopu tedy může být identifikace s černými rapery. Barva kůže, která bývá důvodem diskriminace, se tak může stát naopak něčím, co dodává jejím nositelům na zajímavosti. Jak píše Solomon, je to „*obnovení hodnoty dříve negativně vnímané identity*“.²¹⁴ Podobné to však může být i s celým životním stylem. Jak mi řekl jeden třiatdvacetiletý Rom na otázku:

A nevádí vám, jaký to jsou gangsteři (jejich oblíbení hip-hopoví interpreti), že zpívají o tom, jak támhle někoho oddělá...?

Právě to je o tom. (shodně se přidalo několik dalších přítomných Romů) *Gangsteři. Tady to je taky samej gangster.*

Tato identifikace však opět naráží na jedno úskalí současného hip-hopu, totiž na jeho propojením s kriminalitou, takže vzápětí mě začali ujišťovat, že ale nekradou, že jsou gangsteři jenom svým postojem.

Raper Ivanhoe srovnává Romy s Afroameričany především v souvislosti s jejich hudebním nadáním a vidí v tom pro Romy velké možnosti: „*Třeba v Americe jsou černoši. Tam jsou soulaři, zpěváci největší, nejlepší rapeři. Proč bysme v Čechách nemohli být my? Proč by se do Čech měly zvát černý kapely za těžký peníze, frajery z Ameriky, který jsou nejlepší, letěj sem deset tisíc mil, když tady ty Romové jsou natolik už vyspělí a uměj tu řeč....nakonec vidíš, že ten Rom to dává už tak dobře jako ten Američan, a jsou i výjimky že líp.*“

Paralela s černošským obyvatelstvem amerických ghett je nasnadě tedy nejen kvůli barvě pleti, ale i rolí hudebníků. Nejkriklavější je však podobnost jejich sociálního postavení a vznikem ghett. Mnoho romských ghett se od těch amerických liší svým společenským uspořádáním, které má stále blíže spíše k romským osadám na Slovensku. Jinde, například v Karviné, vypadá situace odlišně a společenské uspořádání je se situací v Americe v některých aspektech srovnatelnější. Největší vážnosti mezi mladými Romy tam dosahují právě rapeři, a to jak bílí tak černí. Na základě svých velmi krátkých návštěv však nemohu podat ucelenější pohled na tuto problematiku. Zajímavé však je, že zatímco někde žijí Romové téměř izolováni od ostatního města, vytváří se jinde promíšená a fungující komunita.

²¹⁴ Thomas Solomon, Hardcore muslims: Islamic themes in turkish rap in diaspora and in the homeland, in: Don Niles (ed.), *Yearbook for traditional music vol.38*, Australia: ICTM 2006, 59-78.

Jak mi řekl DBS: „*Tady je jedno jestli jseš cikán nebo bílej. My jsme karviňáci. A to je ještě horší sorta než cigáni.*“ V takovém prostředí pak může hrát právě hip-hop roli pojítka, zájmu, který sdílí obě skupiny. Zde je potřeba zdůraznit změnu oproti dříve provozované romské hudbě, na kterou měli Romové monopol.

V tomto bodě je zajímavý přístup DBS, který hovoří radši o „urban culture“ než o hip-hopové kultuře, a urban culture podle něj vznikla „...*když byla postavená první ulice*“. Hip-hop je v tomto světle tedy jen součástí toho všeho, a není potřeba ho vnímat jako něco přelomového tak, že s jeho příchodem se život ve městě radikálně mění.

6.2 Kultura ulice jako cesta ke sblížení

Popularita hip-hopové kultury tedy zdaleka nesouvisí pouze s povrchním ztotožněním se s černochy. Mnohem hlouběji se nalézá právě ona původní podstata hip-hopu jako kultury ulice. Pro mladé Romy z chudinských čtvrtí či dětských domovů je trénování tance, beatboxu či rapu často skutečně jedinou smysluplnou náplní volného času. Snad proto se romský hip-hop nejvíce rozvíjí v severních Čechách, kde je sociální situace ještě tíživější než v jiných regionech. Pro Romy se tak hip-hop stává tím, čím byl před dvěmi desetiletími pro černochy v amerických velkoměstech. Alternativou k neutěšené sociální situaci, drogám a kriminalitě, bojem o život.

Ondřej Anděra: „*Hudba ulice to bude až posléze, kdy ty malí kluci, tyhleNCY Romové, z těch měst, jestli udržej ty breakdancový partičky, tak z nich teprve vznikne generace, která opravdu bude moct dělat ten pouliční hip-hop a bude to pravda. Protože ty tam opravdu žijou a sou. A bude se jim to dát věřit.*“

V části 3.4 jsem zmínil o Todu Boydovi a jeho názoru na hip-hop jako prostředku komunikace a integrace. V českém prostředí takový názor od věci není, a Gipsyho tvorba by se dala vidět i v tomto světle sblížování etnik a i v případě pouličního hip-hopu může mít sdílení společných zájmů pozitivní dopad. Jak říkají „streeteři“ z Ústí nad Labem v dokumentu ČT :

MC Arab, 17 let: „*O tom ten hip-hop je. To je jedno, jestli je někdo černej nebo bílej. Ty lidi musíte brát takový, jaký jsou, a vysrat se na to, jestli je někdo cigán, nebo není*“

Dan, 22 let: „*To může bejt černej, žlutej bílej, běžovej, černej, růžovej a vlastně se všichni bavíme stejně a každé tam projevuje ten svůj potenciál.*“²¹⁵

²¹⁵Dokumentární magazín České televize Kosmopolis ze 30.11.2005.
<http://www.ceskatelevize.cz/vysilani/1095908415-kosmopolis/8248.html?streamtype=RL&from=40>

Více sofistikovaně pak MC Sleva z Chomutova: „*To nevím...To je pravděpodobněj důsledek. Jako určitě si myslím, že hip-hop ve svý podstatě lidi sdružuje..třeba techno lidi izoluje a vytváří pro ně prostor pro prožívání, ale hip-hop lidi sdružuje a vytváří prostor pro sjednocování, takže se lidi sjednotěj v beatu, kejvou se, pohyby stejný...takže si myslím, že určitě... záleží potom na lidech.*“

Tento na první pohled patrný trend se odráží i mimo prostředí ulice, do showbussinesu. V tom také spatřuji jeden z důvodů velké popularity Gipsyho, do kterého jsou vkládány přemrštěné naděje typu: „ted' každý uvidí, že Romové jsou slušní, vtipní a chytrí“. Nicméně se rozhodně nejedná o nějaký zázračný recept na soužití. Mimo showbussines funguje hip-hop v tomto smyslu pouze někde (například v Karviné, Chomutově) a domnívám se, že právě tam, kde bylo soužití vždy na té lepší úrovni. Hip-hopový svět Romů a gádžů je však stále spíše rozdělen.

Vývoj pouličního hip-hopu může mít různé podoby. Na horním Žižkově jsem se setkal i s používáním rapu při vyřizování si účtů mezi dvěma zneprátenými skupinami mladíků. Existují tam dvě početné party, z nichž každá má své teritorium, mezi nimiž začalo docházet k potyčkám a bitkám (i za použití baseballových pálek). Obě skupiny se však navzájem znají ze škol, a proti sobě tak dnes stojí i bývalí kamarádi. Díky tomu může docházet k výměně útočných diss rapů. Jedna ze skupin je složená většinou z Romů z okolí Ohrady, druhá tzv. „nákladáci“ je „bílá“. Jejich rap vysvětluje dočasný průběh konfliktů (kdo si začal, kdo provokoval, kdo dostal nabito), slibuje další úder a snaží se druhou stranu zostudit. Druhá skupina k tomuto zostuzování používá i rasistické hanobení.

Dospěláci se furt ptají,
proč ty cikány nemáme tak rádi.
Důvodů je spousta, ale to známe jenom my,
co s nima žijem, v mym věku,
a co s nima bijem venku.

Rok 2007, to je povstání, proti všem cikánům....
...každej ze sebe dělá frajera, hlavně ty Pájo, když jsi zmlátil
Pajera

Přišla odvěta, kdy do vašeho ghetta přišel Prcek
a dal ti takový rány, až jsi viděl černý vrány, to si nečekal...
...to je teprve začátek, na řadě jsme my..

...Česká republika, máme trojbarevnou vlajku,
červená modrá a bílá,
vidíš tam svojí barvu, svojí kůže?

Tyto potyčky se pak řešily formou jakési dohody pravidel (například zákazu vstupu na cizí teritorium ve větších skupinách) na půdě nízkoprahového klubu. Slovník této druhé party se blíží téměř neonacistickému. Přesto se domnívám, že nejde zdaleka o takové rasistické

nebezpečí, ale spíše o urputnou snahu druhou stranu co nejvíce zostudit. Mezi skupinami totiž existuje komunikace, a je i obtížné říci, do jaké míry je celý spor stylizací do hip-hopových gangů. Z druhé strany přišla i nabídka na uspořádání battlu na jedné žižkovské diskotéce. V této době však již skupina z Ohrady patrně nestojí o to, aby jí nízkoprahový klub dělal prostředníka, a další vývoj této situace již není přehledný.

Takové příklady tedy teším o hip-hopu jako prostředku soužití na té nejzákladnější úrovni spíše odporuji, na druhou stranu bych v nich ale neviděl ani příklad vytváření specifické mentality ghett. Znepřátelené party zde byly již za Jaroslava Foglara.

Oddělenost romské hip-hopové scény může mít několik důvodů. V době počátků české hip-hopové scény, byl největším problémem rasismus. Devadesátá léta byla mimo jiné dobou obrovského rozmachu hnutí skinheads, které sice ještě nebylo natolik organizováno, ale o to více bylo masivní. Mladí Romové byli v každodenním nebezpečí a bezpečné bylo pohybovat se po městě pouze ve velkých skupinkách. Raper Čokoláda, pokud se vracel sám večerním metrem, se prý radši shovával pod odkolpenou sedačku, než aby riskoval setkání s neonacisty. Taková atmosféra tedy vůbec nepřála vytváření provázané hip-hopové scény hned od počátku. První romští nadšenci pak byli také daleko chudší, než jejich bílí hip-hopoví kamarádi, což byl další důvod, proč se neúčastnili hip-hopových akcí.

Dnes je podle mého názoru největším dělítkem rozdílný vkus. Jen málokdo z Romů vydrží u rapu tak dlouho, aby se vypracoval na profesionálnější úroveň. A ne všichni, kteří dosáhnou nějakého úspěchu, jsou přijatelní i pro majoritu. Obráceně to platí též. Pokud bychom zůstali u paralely s Amerikou, i tam je jen málo bílých raperů, kteří jsou přijímáni afroamerickým publikem. Takovým příkladem by mohl být Eminem, který však vyrůstal ve stejném prostředí a tvořil stejným způsobem jako černí rapeři a jeho rap proto má co říci i jim.

V Chomutově či Karviné je hip-hopová scéna provázána více²¹⁶. Jde však o regiony, kdy k sobě měla majorita (většinou rodiny horníků) a romská minorita patrně vždy blíže. To se projevilo i v hip-hopové scéně, spíše než naopak.

Co se týče Gipsyho, podle mého názoru je u Romů v oblibě protože je slavný a je Rom, ze strany majority pak proto, že je „stravitelný“ Rom. Jeho koncerty jsou sice příkladně promíšené, nicméně přítomní Romové jsou většinou z okruhu jeho rodiny a známých, a bílé publikum se skládá z lidí, kteří navštěvují spíše romskou tradiční hudbu a přišli se podívat „i na toho Gipsyho“²¹⁷, studentů romistiky a pod.. Nejedná se tedy o typické hip-hopové publikum.

²¹⁶ Viz citace Ivanhoa na str. 55 v části 4.4.

²¹⁷ Během jednoho koncertu jsem uskutečnil přes deset rozhovorů s různými částmi publika.

6.3 Přístup k jednotlivým prvkům hip-hopu

Ne tolik Romů je ochotných promýšlet a postupně sestavovat texty. Pokud se podíváme na tradici textů romských písní, zjistíme, že Romové ve svých písních nikdy nevyprávěli dlouhé příběhy. Jeden z důvodů může být tedy nedostatek předchozí tradice, kdy většina Romů neví, co zpívat, jak sociální frustraci zformulovat..

Ještě obtížnější je psaní textů v romštině. Většina mladých dnes již plynně nemluví, a jejich znalost stačí kolikrát stěžít na rozumění jednoduchým textům klasických romských písní. Psaní takového textu proto probíhá často za pomoci slovníku a, jak jsme psali o Gipsym, obsahu je pak těžké porozumět. Ivanhoe: *„Řeknu příklad: já si napíšu české text o tom, že jsem zamilovanéj a chci nějakou holku a nějaký život, co tě napadne, a pak se to snažíš přepsat do té romštiny. A to taky není sranda. Já jakoby Rom, ale stejně čistou romštinu neumím. Tohleto, co my umíme, to už je taková hantýrka, takže kolikrát mám i problémy to přepisovat.“*

Jak mezi Romy, tak mezi mnohými z majority by však byly takové texty přivítány s nadšením. U Romů kvůli možnosti hrdosti na svou kulturu. Navíc je romština zajímavě znějící jazyk, ve kterém by mohl rap dostat novou formu. Pro mnohé Romy jsou pak romské texty alternativou angličtiny, kterou často neovládají natolik, aby v ní mohli zpívat. U romských raperů je i běžné, že pokud chtějí zpívat v romštině, použijí text z romské tradiční písničky.

Neochotu většiny Romů pracovat na rapových textech potvrzují i zkušenosti z hip-hopového workshopu konaného v loňském roce v Matiční ulici v Ústí nad Labem. V rapové dílně zůstal z počátečních zájemců nakonec jediný. Důvod opadnutí zájmu o rapový zpěv spočíval v textech, které si mladí kluci nebyli schopni zapamatovat. Jediný chlapec, který nakonec zpíval na závěrečné prezentaci, si z těch samých důvodů vymýšlel text sám až na pódiu. Z rozhovoru s vedoucím této rapové dílny MC Dobisem jsem se pak dozvěděl více o důvodech malého zájmu. Během několika dní se totiž snažil účastníky přimět k tvorbě promyšlených textů, které by nebyly pouhým ventilováním momentálních nápadů. Hovořil o tom, že pokud chce člověk v rapu někam dospět, musí opustit vyjadřovací prostředky užívané v komunitě, „opustit“ tuto komunitu tak, aby mohl oslovit širší publikum. Na přivedení malých Romů k tomuto serióznějšímu a náročnějšímu přístupu však nebylo více času, a oni sami očekávali něco jiného. To myslím vystihuje současný vztah Romů k hip-hopové kultuře. Hip-hop je kultura ulice a romský hip-hop to v mnoha aspektech potvrzuje.

Pro postup za většími úspěchy, „ven z ulice“ je potřeba již mnohem většího úsilí a příliš mnoho Romů se touto cestou nevydá. Jedná se tedy většinou o „streetaře“, což v hip-hopovém slovníku znamená, že cvičí na ulici nejčastěji jen za doprovodu beatboxu, a je to spíše životní styl a způsob trávení volného času. Zřídka se takoví rapeři dostanou z ulice do klubů či médií. Americký hip-hop se však formoval právě takovýmto způsobem, a tak není vyloučené, že se i z této široké základny hip-hopových přívrženců časem vyvinou známí a kvalitní rapeři.

Jiný názor na romský rap formuloval MC Slewa z Chomutova takto: *„musím říct, že většina toho, co znám, co se týče romský hip-hopový tvorby stojí za velký kulový...“*

A čím myslíš, že to je? *Myslím si, že to je hodně tím, ty kluci jsou ovlivněný téma devadesátých let a považují to, co se v nich dělo, za kvalitní a nějak se nikdy moc nevyvíjeli, navíc u nich vzdělanost není vysoká, takže ten hip-hop, kterej by měl bejt ukotvenej v jazyce a v poetice, tak nemá tu kulturu, nemá ten takt, jako má třeba černej hip-hop v Americe.*

...co se mi líbí na romským hip-hopu je produkce. Asi těžko po nich chtít nějaký jazykovéj výtvar. I když jak po kom, třeba Gipsy, co teďka dělá, to už je koukatelný.

Na Žižkově se mi nakonec podařilo najít několik mladých romských raperů. Jeden z nich, MC More,²¹⁸ je sedmnáctiletý romský mladík, který se rapování věnuje tři roky. S dalšími třemi rapery má skupinu Black Blood. Zájemců však stále přibývá a řady skupiny se stále rozšiřují. Zkoušejí prý pořad, a to tím způsobem, že si zadají, často po internetu, téma, např. „seznamka po internetu“, na které pak každý zvlášť vymýšlí texty. Jednou za několik dní se pak setkají v parku či v půjčené zkušebně a každý předvede, co vymyslel. Rytmičky a hudební podklad získávají ze známých rapových písní, nebo je sami vytvářejí na počítači. Způsob vymýšlení textů je skutečně pouliční:

„Já třeba jako neumím sedět doma a něco vymyšlet, ale jdu a koupím si legitku a jezdím do rána tramvají a mám toho čtyři stránky.“

Rapují většinou v češtině, jen pokud je téma v romštině, hodí se na text podle nich více romština. Jedno z takových témat, které často procvičují, je „amen savore“ tedy „my všichni“. Ptal jsem se zda mají i nějaká vážná témata, jako například o rasismu apod.:

„To my moc ne. Máme takový téma třeba jako „černý a bílý“. Naše největší téma je „baro gulo“ to je v romštině „velký hovno“. To je o životě, o všem.“

Snaha najít opravdu mladé rapery naráží často na nedůvěru. Například v sídlištní hospodě v Karviné, kde hráli malí kluci v předsálí automaty, jsem se snažil natočit s nimi

²¹⁸ More znamená v romštině něco jako „člověče“ a mezi dětmi je to nejčastější oslovení, i když mluví česky. Volba jména je tedy vtipná, jak říká sám MC More: *„...aby mě tak všichni říkali...tak jako tak mě budou říkat more“.*

rozhovory. Až po delší době a naléhání romského rapera Changa se odhodlali předvést mi nějaký beatbox. Po chvíli za námi však sami přišli do sálu s tím, že chtějí ještě něco předvést. Až po projevu rapera DBS o tom, že když něco umí, mohou se tím živit a musejí to umět prodat, a nabídky pěti korun jako honoráře, se jeden z nich odhodlal i zarapovat.

V Karviné šest, potkám DBS zhulenýho o sto šet, trávou nebo lepidlem, o sto
šest, v Karviné šest
DBS a Chang to jsou frajeři, halušky si sami vaří, protože jsou prachaři,
rapeři!

A částečně romský rap ...nie som parno čhavo, som bengoro...

Bez mých hostitelů by však tato situace nikdy nenastala a odešel bych s dojmem, že takto malí kluci nerapují.

Snad ještě bližším než rap je Romům taneční disciplína breakdance. Spíše než tanci se nácvik breakových figur podobá akrobacii. K cvičení stačí reprodukovaný hip-hopový beat a podlaha s hladkým povrchem (dlaždice či lino). Cvičí se kdekoliv je to trochu možné; často v prostorech nízkoprahových klubů, v sálech hospod apod. Jeden z tanečníků má vždy prostor uprostřed, zatímco ostatní stojí v kruhu kolem a sledují jeho pokusy. Tanci se nejvíce podobají taneční kroky sloužící jako „zahřívání se“ pro triky jako jsou přemety, točení se na hlavě, salta apod. Dívky oproti tomu cvičí spíše ve více lidech synchronizované sestavy.

Vzhledem k velkému zápalu o tento hip-hopový prvek, lze očekávat, že na tomto poli dosáhne vyrůstající generace i větších úspěchů. Breakdance je taneční disciplína, která je otevřená novým invencím, a složení nejúspěšnějších tanečníků se neustále mění. Zatímco dříve v mezinárodních soutěžích vyhrávali nejvíce Francouzi, dnes díky velké píli vyhrávají především tanečníci z dálného východu (Japonci, Thaici) a lze proto doufat i v případný úspěch Romů.

Stejně jako tanec, i beatbox cvičí naprostá většina romských chlapců. K jeho provozování stačí jen vlastní ústa a tak je možno beatbox slyšet kdykoliv a kdekoliv. Nejčastěji však, když na sebe chtějí mladí Romové upoutat pozornost. Často jsem byl svědkem projevů uznání umění těch nejmladších ze strany již starších Romů. A jak mi řekl jeden malý kluk na otázku, proč to vlastně dělají: „...protože z toho máme aspoň jako radost, a něco si zarapujeme a víme, že nás lidi za to chválí. A to je u nás dobré.“

Beatboxem se dnes částečně živí např. MC Ivanhoe ve formaci Beatburger Band²¹⁹. Není však dosud zřejmé, zda jsou takové formace předzvěstí dalšího vývoje, či spíše jen novou zajímavostí. Kolik je hudební scéna schopna pojmout beatboxerů jako svou právoplatnou součást, uvidíme v následujících letech.

6.4 Sociální tematika

Rap je často považován za způsob protestu národnostních menšin.²²⁰ Pokud se zabýváme romským hip-hopem v Čechách, máme k dispozici především Gipsyho texty, které tento názor do značné míry potvrzují. Do jaké míry však tyto texty vypovídají o důvodech obliby mezi širokými vrstvami? Pravděpodobně ještě populárnější jsou Kontrafakt, jejichž texty politické vůbec nejsou. A jak jsme viděli na rozboru textů amerického hip-hopu, může se u sociální tematiky jednat často v první řadě o pózu.

V již citované stati Hemetek popisuje význam tradiční hudby pro úsilí o práva národnostních menšin v Rakousku. V závěru však cituje Evu Fock, která vystihuje situaci mladé generace, která je pak viděna pouze optikou „symbolické kolektivní identity“. „Bez pohledu na to, co je médií nebo politiky servírováno na stříbrném podnose, staré stereotypy „ethnicity“ a „tradičnosti“ udržují mládež jako cizince v moderním světě.“²²¹ (překlad z angličtiny). Ve skutečnosti má však takový příslušník menšiny ambice rovnoprávně se začlenit do okolního světa. Rap může právě toto umožňovat.

6.5 Hip-hop v sociální práci

Obliba hip-hopu mezi mladými Romy je využívána při tvorbě programu školních klubů, ústavů sociální péče a nízkoprahových klubů. Rozvíjení dovedností jako breakdance, beatbox i rap jsou tam v různé míře začleněny do volnočasové náplně. Pořádají se breakdancové soutěže, workshopy či je alespoň ponechán prostor k samostatnému rozvíjení dovedností. V nízkoprahovém klubu nadace Člověk v tísni v Matiční ulici v Ústí nad Labem

²¹⁹ Beatburger Band je kapela složená pouze z pěti beatboxerů.

²²⁰ Thomas Solomon, Hardcore muslims: Islamic themes in turkish rap in diaspora and in the homeland, in: Don Niles (ed.), *Yearbook for traditional music vol.38*, Australia: ICTM 2006, 59-78.

²²¹ Eva Fock, „When the background becomes the foreground: music, youth and identity“ *Young 7/2*: 62-77, podle: Ursula Hemetek, „Applied ethnomusicology in the process in the political recognition of a minority: a case study of the austrian roma“, in: Don Niles (ed.), *Yearbook for traditional music vol.38*, Australia: ICTM 2006, 35-57.

se například bude pořádat již druhý několikadenní workshop zahrnující zpěv, tanec, beatbox i práci s gramofony. Za účasti špičkových domácích i zahraničních lektorů probíhá souběžně několik dílen, věnujících se těmto různým složkám hip-hopové kultury. Na průběhu prvního ročníku bylo charakteristické, že největší úspěch měl tanec breakdancových figur, pro který se oproti očekáváním nadchly i dívky.

Ne vždy jsou tyto projekty skutečně „šité na míru“. Mezinárodní šňůra workshopů a hudebních a sportovních soutěží Peaceexchange²²² financovaná evropskou unií pak prý ve skutečnosti vypadala tak, že na kladenské holobyty přijela jihoafrická raperka, která se snažila nic netušící děti naučit rapovat, a než se děti stačily rozkoukat, musela pokračovat na jiný workshop do jiné sociálně vyloučené oblasti.

Většinou však mají podobné aktivity u Romů velký úspěch. Ne každý v managementu neziskových organizací však schvaluje tuto strategii vycházet Romům vstříc v jejich zájmech, které nejsou pro jejich integraci viditelně prospěšné.²²³

Zajímavý projekt neziskového klubu zaměřeného na výuku rapu a bojových umění připravuje v Karvině raper DBS. Na projektu je neobvyklé, že jej chce založit někdo, kdo pochází ze stejného prostředí jako jeho klienti. Přestože jeho životní styl či slovník není z konformního pohledu vzorový, může podle mého názoru právě někdo v komunitě natolik respektovaný udělat pro městskou mládež a integraci mnohem více, než velký počet těch, jejichž jediným vkladem je snaha dělat něco dobrého. Ze zkušenosti mého působení v nízkoprahovém klubu mohu říci, že respekt je základním prvkem, na kterém se dá dále stavět. A ten si člověk nezíská ani tím, že má vysokou školu či intelektuální hodnoty a už vůbec ne tím, že „nemá předsudky a chce pomáhat“. Pokud mají být řeči o sbližování vnímány vážně, znamená to i často opomíjenou skutečnost, že přizpůsobit se by se měly obě strany navzájem. Lidé ochotní takto pracovat by pak měli být pro svou nestrojenost spíše oceňováni, než naopak.

²²² www.peacexchange.eu

²²³ Kamila Zinčenkova, nadace Člověk v tísni, ústní sdělení.

7. Závěr

„Romská hudba“ je pojem, jehož definice se často liší. Může zahrnovat veškerou Romy produkovanou hudbu, nebo být omezen pouze na jejich „tradiční“ hudbu, jejíž definice se ovšem rovněž liší, mimo jiné i mezi různými skupinami Romů. Je však možné najít společné „romské“ charakteristiky těchto různých stylů a hovořit o typicky romské interpretaci.

Celou historii romské hudby provázelo přebírání okolních hudebních vlivů a přetváření je do nové podoby. Ve 20.st. se díky novým technologiím hudebního přenosu řada přejímaných stylů výrazně rozšířila o mnoho stylů z jiných částí světa. Romové si oblíbili muziku černých Američanů, latinské styly i hudbu jiných vzdálenějších romských skupin. V poslední době je mezi Romy velice oblíbený hip-hop s jeho mnoha kulturními prvky.

Hip-hop v místě svého zrodu a nejvýznamnějšího prostředí –v amerických velkoměstech – se vyvíjel od pouličních počátků přes první úspěchy na hudební scéně až po dnešní mainstreamovou módu. Jedná se o způsob zábavy a o vyjadřovací prostředek původně převážně černošské velkoměstské chudiny. Texty, kterých jsem si všiml především, se vyvíjely od slovních hříček k politicky angažovaným textům, a dnes k textům plným násilí.

Hip-hop v Čechách navazuje na hip-hop americký, ale hudebně a především textově se v liší. Řeší rozdílné problémy a má ve společnosti jiné postavení.

Z romských interpretů je jich širší veřejnosti známo jen několik. Zaměřil jsem se především na, mezi Romy velmi populárního, Gipsyho. Ten má za sebou již bohatou hudební minulost a v jeho textech je patrný myšlenkový vývoj od zdrcujícího odsuzování všeho a všech k většímu akceptování společnosti a od svérázného filozofování směrem k zábavě. Na některých jeho albech je v popředí romská problematika a i její vývoj šel směrem od hořkosti a zloby směrem k ironii a humoru.

Mezi mladou romskou generací dosahuje hip-hop obrovské popularity. Důvodem může být to, že jejich situace je v některých aspektech podobná s afroamerickými komunitami. Těmito shodnými prvky může být barva pleti, diskriminace, vznik ghett, ale i hudební nadání. V hip-hopu bývá někdy spatřována cesta ke sblížení subkultur. Na některých místech republiky je hip-hop společným zájmem jak majoritního, tak romského obyvatelstva, nicméně rozhodně není převratným řešením často problematického soužití.

Romského zájmu o hip-hop bývá často využíváno v sociální práci. Mnoho sociálních projektů se snaží tento zájem rozvíjet a využívat ho k upoutání pozornosti na osvětové programy a myšlenky.

8. Summary

„Romany music“ is a term, the definitions of which may vary. It can include every kind of music produced by the Romanies, or it can be restricted to their „traditional“ music only. There are many definitions of the term, even among different groups of the Romanies. However, it is possible to find common features of the different styles when talking about typical Romany interpretation of music.

The whole history of Romany music was about assuming outside musical influences and transforming them into new forms. In the 20th century the number of assumed styles increased due to new technologies of recording music. The Romanies became familiar with the black American music, latin styles, and even the music of other distant Romany groups. Recently the hip-hop culture with its different elements has become very popular among them.

In places of its origin – in American cities – hip-hop developed from its street beginnings and first successful appearances on the musical scene towards today's mainstream fashion. It's a way of entertainment and a way of self-expression of mostly the black suburban population. The lyrics, which I focused on most in this thesis, developed from puns and jokes towards politically motivated lyrics, and lyrics full of violence.

Hip-hop community in the Czech Republic is much smaller than the one in America, and both lyrics and music differ as well. Different problems are being solved and hip-hop has a different role in the society.

Among Romany hip-hop interpreters, only few are known to the wider public. I focused on the rapper Gipsy, who is very famous especially among the Romanies. He has a rich musical history already. In his lyrics, a development of views is visible, changing from crushing condemnation of everything and everybody towards a greater tolerance of the society; from deep and dark thoughts towards entertainment and humour.

Hip-hop is very popular among the young Romany generation. One of the reasons of it may be that their situation is similar to the afroamerican communities in some aspects. These similarities can be the colour of skin, discrimination, rising of ghettos, but also the musical talent.

Furthermore, hip-hop is being considered as a way of meeting different cultures sometimes. In some areas, hip-hop is the common interest of both the majority and the

Romany population indeed, even though it is obviously not a striking solution of life together.

The popularity of hip-hop styles with the Romanies is often being exploited in social works. Many projects attempt to engage young Romanies in safe and productive activities by using their passion for hip-hop. In the last chapter of my thesis, I explore why some of these projects seem to be working better than others.

9. Přílohy

Medailonky

Jožka Fečo

Slavný primáš a skladatel. Velmi uznávaná romská osobnost.

Narozen 1940 na Slovensku v osadě Lúčka u Bardejova v bohaté rodině romských obchodníků. Učil se hrát na housle od příbuzných a v soukromé hudební škole. V šedesátých letech se přestěhoval do Prahy, oženil se se svou ženou Olgou, hrál po kavárnách a založil romskou skupinu Roma štar, se kterou měl velký úspěch, ale v komunistickém zábavním průmyslu mu nebylo dopřáno více místa. Složil několik romských operet, nejznámější „Pasák a jeho svět, aneb patnáct trpkých pravd“, varující před kriminálním životem. Operety však nikdy nebyly profesionálněji²²⁴ zinscenovány. Kromě hudby se věnuje romskému jazyku a písmu, vymyslel např. romské písmo odlišné od latinky.

Josef Fečo

Přední český jazzový kontrabasista.

Vnuk (oficiálně však synovec) Jožky Feča. Od útlého dětství hraje na housle, posléze cimbál. Vystudoval Ježkovu jazzovou konzervatoř obor baskytara a kontrabas. Dnes hraje v Čechách i zahraničí fúzi moravských lidovek a jazzu se Zuzanou Labčíkovou, vedle toho hraje se svým otcem po kavárnách a založil vlastní romskou funkovou kapelu Connection. Působí jako lektor na letních jazzových dílnách ve Frýdlantu.

Bertík Gyrga

Rompopový umělec ze Slaného. Se svým bratrem založili skupinu Bertíkovci, původně pouze pro památku zesnulého otce, po úspěchu však pokračují v hraní. Vydali celkem pět alb, z nichž každé je věnováno jinému stylu romské hudby, od cimbálovky až po rompop, který je jim nejbližší. Dnes hraje též v kapele Gyftes.

²²⁴ S dětským souborem je zinscenovala jehožena Olga Fečová.

Ivanhoe

Dnes asi třicetiletý Rom. Jeden z prvních Romů, který začínal s hip-hopem. Původně tancoval, později rapoval v kapele Black Angels, dnes se věnuje rapu s kapelou Eriky Fečové Navigators, beatboxu ve formaci Beatburger Band a zpěvu v hardcorové kapele.

Fotografie

Hip-hopový workshop v Ústí nad Labem, Matiční ulici



Beatboxová dílna





Výuka breakdance...



...a turntabilsu (mixování na gramofonech).





Závěrečné vystoupení. Chlapci stojí ve frontě, aby mohli předvést svůj beatbox.

10.Seznam použité literatury

Literatura:

Davidová, Eva,.: *Cesty Romů*, Olomouc 1995.

Frazer, Angus, *Cikáni*, Praha: LN 1998.

Gladney, Marvin, J, „The Black Arts Movement and Hip-hop“, *African American Review*, Indiana State University 1995.

Hemetek, Ursula, „Applied etnomusicology in the process in the political recognition of a minority: a case study of the austrian Roma“, in: Don Niles (ed.), *Yearbook for traditional music vol.38*, Australia: ICTM 2006, 35-57.

Henderson, Errol, A, „Black Nationalism and Rap Music“, *Journal of Black studies, Vol. 26, No. 3*, 1996, 308-339..

ab Hortis, Augustini, Samuel, *Cigáni v Uhorsku 1775*, Bratislava: štúdio –dd-, 1995.

Hrbek, Martin, „Diskusní příspěvek“, in: Zuzana Jurková (ed.), *Romská hudba na přelomu tisíciletí*, Praha: Slovo 21 2003, 59-60.

Hrbek Martin, Misauerová Lída, Hlávková, Petra, „Romové v Maďarsku a na Slovensku“, in: Zuzana Jurková (ed.), *Cesty romské hudby*, Praha: Slovo 21 2004, 25-38.

Hübschmannová, Milena, „Čtyři písně o žalu, (k textům písní paní Iriny Kudračové)“, *Romano Džaniben* 1-2, 1998, 6-18.

Jakoubek, Marek, *Romové-Konec (ne)jednoho mýtu*, Praha: Socioklub 2004.

Jurková, Zuzana, „Co víme o hudbě „našich“ Romů?“, *Romano Džaniben*, Jaro 2003, 96-111.

Jurková, Zuzana, „Phurikane Gil'a – Kotva identity“, *Romano Džaniben*, Jaro 2003, 141-145.

Jurková Zuzana, „Cesty romské hudby“, in: Jurková (ed.), *Cesty romské hudby*, Praha: Slovo 21 2004, 6-12.

Klusák, Pavel, „Kytara Django Reinhardta: různé hlasy“, in: Zuzana Jurková (ed.), *Romská hudba*, Praha: Slovo 21 2003, 51-52.

Mann, Arne, B, „Rómski mestskí hudobníci“, in: Salner Peter a Beňušková Zuzana, *Diferenciácia mestského spoločenstva v každodennom živote*, Bratislava: Ústav etnológie SAV 1999, 154-171.

Radulescu, Speranta „What is gypsy music? (On belonging, identification, attribution, the assumption on attribution)“, in: Zuzana Jurková (ed.): *Romská hudba na přelomu tisíciletí*, Praha: Slovo 21 2003.

Sárosi, Bálint, *Gypsy music*, Budapest: Corvina Press 1978.

Solomon, Thomas, „Hardcore muslims: Islamic themes in turkish rap in diaspora and in the homeland“, in: Don Niles (ed.), *Yearbook for traditional music vol.38*, Australia: ICTM 2006, 59-78.

Elektronické dokumenty:

článek o Kontrafakt: <http://www.cernak.sk/2006/05/01/podsvetie-v-soubiznise/1/>

článek o Supercrooo: <http://boombap.cz/shop-news/supercrooo-2-nosaci-tankujou-super-new-lp-unreleased-unheard-jiz-brzy/>

článek o Syndrom Snopp: <http://skola.romea.cz/cz/index.php?id=hudba/28>

dokumentární magazín České televize Kosmopolis ze 30.11 2005:

<http://www.ceskatelevize.cz/vysilani/1095908415-kosmopolis/8248.html?streamtype=RL&from=40>

Gipsyho myspace: <http://www.myspace.com/gipsycz>

klip Changa i videa DBS ke shlédnutí na www.youtube.com/6ka

přehled minulých koncertů a vystoupení i boxerské úspěchy Changa www.rs-ent.com/chang

recenze Gipsyho: <http://www.romea.cz/index.php?id=archiv/2006-03/21>

recenze Syndrom Snopp: <http://www.bbarak.cz/reviews.php?cid=1&id=85> rozhovor s Affrem:

<http://www.rave.cz/2002/11/affro.php>

rozhovor s Chaozz: <http://www.think.cz/issue/01/3.html>.

rozhovory s Gipsym: <http://www.metropolislive.cz/index.php?kategorie=detail&id=1294&limit=22>

<http://hip-hop.cz/interview/?rowid=13>

<http://romove.radio.cz/en/article/21298>

<http://romove.radio.cz/en/article/20272>

<http://romove.radio.cz/en/article/20393>

seznam českých hip-hopových interpretů: <http://www.hip-hop.cz/artists/> spolek Perun:

<http://www.youtube.com/watch?v=S1r4mdvD6O0&mode=related&search>

stránky mezinárodních hip-hopových soutěží a workshopů: www.peacexchange.eu

stránky Syndrom Snopp: <http://www.paranormalz.cz/historie.php>

Použité hip-hopové texty:

50 cent, The massacre, In my hood, 2005.

50 cent, The massacre, Just a lil' bit, 2005.

BDP: Criminal minded, Elementary, 1987.

BDP, 9mm goes bang, Criminal minded, 1987.

BDP, World peace, Ghetto music-the blueprint of hip-hop, 1989.

BDP, Who prtect ud from you?, Ghetto music-the blueprint of hip-hop, 1989.

BDP, Love's gonna get'cha, Edutainment, Jive 1990.

BDP, Edutainment, Black man in effect 1990.

BDP, Edutainment, Edutainment 1990.

BDP, Edutainment, Original lyrics 1990.

DBS: 6ka, Od zítřka nehulím (feat. Chang), 2004.

DBS, 6ka, K.A.R.V.I.Ň.Á.K. 2004.

DBS, 6ka, Kompenzace, 2004.

Furious five: Beat street.

Furious Five: The Message, 1984.

Gipsy.cz, Romano hip-hop, Bengoro hang, 2006.

Gipsy.cz, Romano hip-hop, Jednou, 2006.

Gipsy.cz, Romano hip-hop, Mira daje, 2006.

Gipsy.cz, Romano hip-hop, Multin, 2006.

Gipsy.cz, Romano hip-hop, Ne že ne, 2006.

Gipsy.cz, Romano hip-hop, romano hip-hop, 2006.

Gipsy.cz, Romano hip-hop, Tečka, 2006.

Gipsy.cz, Romano hip-hop, Tím čím chcete, 2006.

Gipsy.cz, Romano hip-hop, Welcome to Prague, 2006.

Gipsy, Rýmy a blues, A ste v p... 2005.
 Gipsy, Rýmy a blues, Mrdám tě, 2005.
 Gipsy, Rýmy a blues, Trocha zahrocení, 2005.
 Gipsy, Ya favourite CD Rom, Blue pearl, 2004.
 Gipsy, Ya favourite CD Rom, Chavale romale, 2004.
 Gipsy, Ya favourite CD Rom, I have a dream, 2004.
 Gipsy, Ya favourite CD Rom, Outro, 2004.
 Chaozz, ...a nastal chaos, Policijée, 1996
 Chaozz, Planeta opic, Planeta opic, 1996.
 Indy a Wich+PSH, Cesta štrýtu, 2001.
 Indy a Wich, My 3, My 3, 2001.
 Kontrafakt, E.R.A., Moji ludia, 2004
 Mc Hammer, Break em off somethin proper, Giant 1994.
 PSH, Demo nahrávka, Hipik's rap.
 PSH, Repertoár, Spoločné zájmy (feat. Dano), 2001.
 PSH, Repertoár, Praha, 2001.
 Public Enemy, Yo! Bum Rush The Show, Rightstarter 1987.
 Public Enemy, Apocalypse 91, By the Time I Get to Arizona, 1991.
 Public Enemy, Apocalypse 91, Can't Truss It 1991.
 Public Enemy, Apocalypse 91, Can't Truss It 1991.
 Roxanne Shante: Have a nice day, 1987.
 Run DMC: King of rock, King of rock, 1985.
 Run DMC, Raising hell, Proud to be black, 1986.
 Sugarhill gang, Sugarhill gang, Rappers delight 1980.Supercrooo, Toxicfunk, Fotky z novin, 2004.
 Syndrom snopp, Syndrom separace, Apokalypsa part II, 2001.
 Syndrom snopp, Syndrom separace, Black jet, 2001.
 Syndrom snopp, Syndrom separace, Full-kontakt, 2001.
 Syndrom snopp, Syndrom separace, Syndrom separace, 2001
 Syndrom snopp, Syndrom separace, T.D.T, 2001.
 Syndrom snopp, Syndrom snopp, 3:04/102, 1997.
 Syndrom snop, Syndrom snop, Fak se nediv, 1997.
 Syndrom snop, Syndrom snop, Kriminál, 1997.
 Syndrom snopp, Syndrom snopp, Není co ztratit, 1997.
 Syndrom snopp, Syndrom snopp, Odpočívaj v klidu, 1997.
 Syndrom snopp, Syndrom snopp, Outro, 1997.
 Syndrom snopp, Syndrom snopp, Zatykač, 1997.
 Syndrom snopp, Syndrom snopp 3.0, Ilegální komfort, 2003.
 Syndrom snopp, Syndrom snopp 3.0, Osudová, 2003.
 Syndrom snopp, Syndrom snopp 3.0, O úroveň dál, 2003.
 Syndrom snopp, Syndrom snopp 3.0, Smrtelnej boj, 2003.
 Syndrom snopp, Syndrom snopp 3.0, Všem, 2003.
 Syndrom snopp, Syndrom snopp 3.0, Zlo v očích, 2003.
 WWW, Real Acid Juice, Karamel je cukr 1997.
 Xavier Baumaxa: Ozajstný hip-hop, Buranissimo forte, 2005.